

أحمد برقاوي
حين تصير اللغة حجاباً

استبداد الصورة

سؤال اللغة ومغامرة الفكر والأدب والفن

ISSN 2057-6005
9 772057 600113 94



هذا العدد

في هذا العدد مقالات فكرية وأدبية ونقدية وفنية، ومراجعات كتب ورسائل ثقافية. ويضم العدد ثلاثة ملفات الأول فكري والثاني قصصي والثالث شعري.

في مقالات العدد: "حين تصير اللغة حجابا" لأحمد برقاوي، "من الذي يظهر في المرآة؟" سامي البدري، "تيه المثقف العربي" صالح لبريني، "الرواية السودانية والترجمة" ناصر السيد النور، "العجائبي في الليالي العربية" صالح الصحن، "على ناصية الشعر - مقتطفات من سيرة غير شخصية" فاروق يوسف، "النازي المحترم" محمد كراي العويشاوي، "قتل الحنين إلى الماضي - نوستالجيا المخرج الإيطالي ماريو مارتو" علي المسعود، "الجامعات العربية والبحث العلمي" فادي محمد الدحدوح، "الرومانسي والكلاسيكي: تجديد الدراما من خلال الفكر الروائي" ضحى عبدالرووف المل، "وحوش تشكك في إنسانيتنا: منحوتات باتريشيا بيتشينيني" أمير الشّلي، "ذئب المنفى الجريح" مفيد نجم.

وفي باب السجال: "الذهنية والذهني واللغوي: في تجديد اللغة وانعكاسه على مشكلات مجتمعية - النسوية مثالاً" هدى سليم المحيثاوي تساجل أحمد برقاوي

وفي باب الرسائل: "أنْ تقرأ ما أكْتب" لياسمين كنعان.

في الملف الفكري مقالتان تحت عنوان: استبداد الصورة: "عصر الصورة الواحدة/ من المثقف إلى الموثّر" لعزالدين بوركة، "سلطة الصورة وسلطان ما يشاهد" عبدالرحيم الحسناوي.

وفي الملف الشعري: "أجْراس يوم شتائي" لإبراهيم الجبين، "ذاهبون إلى البحر لنتعلم الغرق" سامر أبوهواش، "أرَق البارحة" عبده وازن، "هايكو الرياح والمطر" مريم لحلو.

في الملف القصصي: "رعاف الحاسة السابعة" لرجاء عمار، "امرأةُ جميلة في حضرة رجل دكتاتور مثل الوطن" سعد القرش، "الكلبة ميجان" صالح سليمان، "لا شك أنه فخ" صالحة عبيد، "يقظ" مازن رياض، "رهاب الخبز" ناجي الخشناوي، "الدهليز ضيق" ياسر سبعاوي.

في مراجعات الكتب: "موسيقى الألوان" في رواية "يوميات موت حي" لعبداإلله بلقزيز لمحمد رزيق، "جماليات الفن من التلقي إلى التأْويل" "في التلقي الجمالي" لمحمد الشيكر حمزة بومليك، "في ملاحقة العلامة" لامْجد ناصر موزة العبدولي

رسالة باريس: "صورة بوتين في عيون الفلاسفة" لأبي بكر العيادي.

بهذا العدد تقترب "الجديد" من اختتام سنتها الثامنة مواصلة مغامرتها كمنبر عربي رائد، يحتفي بالكتابة الجديدة وبالفكر الحر، ويدعو إلى الحوار والسجال بين أصحاب الفكرة الواحدة والأفكار المختلفة، وبين عناصر الاختلاف داخل الثقافة العربية، في ظل واقع عربي يكاد يعاند كل ما هو جديد، ويأنس إلى ما هو قديم، لولا تلك الأصوات الجريئة التي لا تني تتمايز عن السائد، وتخرج عليه بجرأة فكرية وإبداع مبتكر، ولا تقبل بأقل من مواصلة التطلع إلى المستقبل في نوع من المواجهة الثقافية المفتوحة مع هذا الواقع ■

المحرر

لوحة الغلاف للفنان أحمد الوعري

أحمد الوعري

الجديد
aljadeedmagazine.com

مـؤسسها وناشرها
هيثم الزبيدي

رئيس التحرير
نوري الجراح

مستشارو التحرير
أحمد برقاوي، أبو بكر العيادي
عبد الرحمن بسيسو، خلدون الشمعة
بيرسا كوموتسي، ابراهيم الجبين
رشيد الخيون، هيثم حسين، مخلص الصغير
فرانشيسكا ماريا كوراو، مفيد نجم
محمد حقي صوتشين، وائل فاروق
عواد علي، شرف الدين ماجدولين
خوسيه ميغيل دي بويرتا

التصميم والإخراج والتنفيذ
ناصر بخيت

رسامو العدد:
أحمد يازجي، ريم يسوف، أحمد قدور
فؤاد حمدي، علا الأيوبي، حسين جمعان
زينة سليم مصطفى، باية محي الدين
محمد إيسياخم، محمد خدة، ياسر حمود
محمد الأمين عثمان، ساشا أبو خليل، آلاء حمدي
عبدالله مراد

التدقيق اللغوي:
عمارة محمد الرحيلي

الموقع على الإنترنت:
www.aljadeedmagazine.com

الكتابات التي ترسل إلى «الجديد» تكتب خصيصاً لها
لا تدخل المجلة في مراسلات حول ما تعتذر عن نشره.

تصدر عن
Al Arab Publishing Centre

المكتب الرئيسي (لندن) UK
1st Floor
The Quadrant
177 - 179 Hammersmith Road
London
W6 8BS
Dalia Dergham
Al-Arab Media Group

للاعلان
Advertising Department
Tel: +44 20 8742 9262
ads@alarab.co.uk

لمراسلة التحرير
editor@aljadeedmagazine.com

الاشتراك السنوي
للافراد: 60 دولارا. للمؤسسات: 120 أو ما يعادلها
تضاف إليها أجور البريد.

ISSN 2057- 6005



المحتويات

العدد 94 - نوفمبر/ تشرين الثاني 2022





غلاف العدد الماضي أكتوبر/تشرين الأول 2022



القصيدةُ والحبّ

عشاق الحرية عازفو نايات في شوارع الغضب
كل فتى قيس وكل فتاة ليلى

سمعت شاعرا يقول إن الثقافة العربية لم تعرف الحب. أكتب هذه الكلمات، وأستعيد أخرى، هنا، برسم تلك اليفاعة الأنثوية المقاتلة، وصبايا وشبان يملأون شوارع الغضب، وقد أفلتوا من عقال الخوف وحراس الزنازين في مدن الشرق. لم يتوقفوا على مدار عقد من السنوات من التضحية بأجمل ما يملكون. بذلوا الدم والأرواح، فهل لشيء عظيم كهذا أن يحدث لولا الحب؟ هل هذا شيء آخر سوى الحب. وها إن هواء االحب، هواء التوق إلى الحرية يفعم شوارع إيران اليوم بعد أن الشوارع العربية، بقوة الحب، حب الجمال وحب الحرية.

الحب قصيدة الأرواح اليافعة، والحب شعر خالص.

مرة أخرى، وقد ألهبت الأنثى وألهب المؤنث شوارع الحب في الأرض، أستعيد فكرة علاقة القصيدة بالأنثى وعلاقة الشعر بالحب، وإلى تلك الأرواح اليافعة تنذر نفسها قرابين للحرية و تستعيد بمصائرها ومصارعها أساطير الحب في الشرق أرسل هذه الكلمات. فكل فتى ثائر في الشوارع قيس وكل ثائرة ليلى.

***

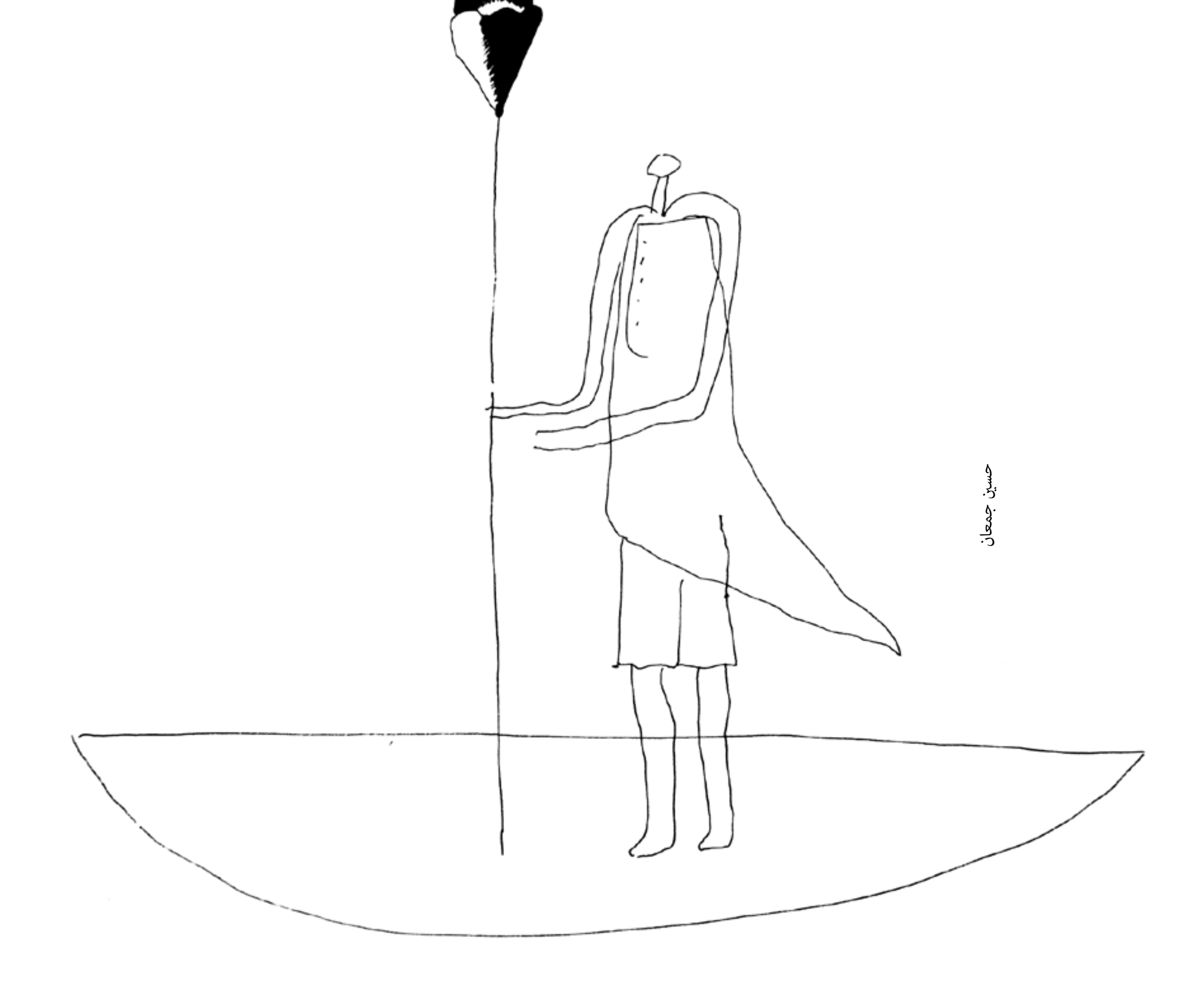
هل الشعر صنو الحب؟ وما علاقة الفقدان والموت بكل منهما؟ هل الفقد وجه آخر أكثر عمقاً لما هو لحظة قصوى للتملّك في الحب، والشعر هل هو تأبيد للحظة الهاربة المفقودة؟ ثم هل إن لمعة الذروة في الحب هي الخلود أم أنها هي نفسها برهة الفناء؟

هناك فكرة عربية معاصرة عن الشعر والحب تحصرهما بكلمات الغزل، وشعر الغزل، صحيح أنها ليست الفكرة الوحيدة، لكنها الفكرة الأرجح، والأكثر شيوعاً. مع ذلك عرفنا شعر حب عربياً كتبه شعراء لم يُعرف عنهم انصرافهم إلى شعر الحب. مثل هذا الشعر الأرقى في قدرته على الاقتراب من غامض الشعور العاطفي، ومن الطيات الأبعد في القلب، يمكنه أن يرقى بنا وبفكرة الحب إلى عوالم أكثر سحراً فنياً وأعمق غوراً في الإنسان. لكن قصيدة الحب التي تقف على هذا الميل، أحياناً ما تكون برهة خوف، أعني تعويذة خائف من الفقد، فتكون بذلك فضاء هواجس وأرض اختبار شعوري وفكري للألم، تتدفق فيها خواطر الموت مجسدة في فكرة مركزية: ضياع الأنا بفعل فقدان الآخر.

ولربما يمكن للصوت في قصيدة الحب (صوت العاشق الذي هو أنا أخرى للمعشوق) أن يوحي (وينقل إلينا أيضاً) حالة انكسار تولِّدها مشاعر الفقد والغياب؛ لكن في الفن، حيث القصيدة معمار، وأثر من الكلمات بعد عمل شاق مع الكلمات، فإن الشرارات التي يطلقها نص القصيدة مصدرها طاقة من الكتابة، وإلى ختام القصيدة، طاقة متفجرة، عبر تلك المخاطبة التي تبدو عشقية وتبدو صوفية وأقول بـ»إيحاء مبتكر» لأن انشغال الروح الشعرية في قصيدة الحبّ، إنما هو انشغال بجوهر أعمق هو الألم، بجاذبيته الخطرة وقدرته الهائلة على التنبؤ بمستقبل ليس فيه إلا الفقد وقد صار له في لغة الشعر وصوره مشاهد وظلال وحالات شعورية، وأيضاً ما هو أخطر من كل ذلك: نظام هو القصيدة.

***

إن التفكر في هذا هو تفكّر في بعض ما يقيم المسافة بين افتراضين لـ «أنت» و»أنا» ليسا في مرايا الشعر غير واحد، وفي قصيدة الحب/الموت، فإن الواحد هو بمثابة كلّ يجمع اثنين يعيشان متجاورين: هما الذات الحرة الطليقة للشاعر وراء الذات الشعرية الأسيرة في علاقتها باللغة وصراعها مع الكلمات وعلاقات الكلمات. والشاعر في قصيدة الحب هو ذاك الذي له القدرة على أن يحضر ناقصاً، ويظلّ مغرياً، ويحضر ناقصاً بجموح، وقد يتلاشى، وتتبدد صوره



إلى أن يختفي تماماً، فما يعود في الإمكان تعيين وجوده لا في صور القصيدة ولا في كلماتها.

لقد توارى الشاعر وراء ما بنته القصيدة، وترك لنا السؤال الحائر: أين هو العاشق فيما ترك الشاعر من أثر عشقي فنّي، أهو في ما بنته الأنا من «انقطاع» هو النقصان، أم هو في ما حققته من «وصل» هو الفناء؟

***

إن الأروع في معادلة الحب هو التطرف، كما أن المروّع في الشعر هو التطرُّف، حيث ما من جمال يتأتى من حلول في الوسط، أو من فتور في المزاج، أو من قدرة وهمية على التوازن، ليس شعر الحب عندي شيئاً من هذا، إنه يتخلّقُ أعمق، لذلك هو أقرب إلى الهاوية.

كذلك هو الحب؛ الأنا الخفيفة الناقصة المأخوذة، بقدرة الكلمات إلى مصيرها، إلى مصرعها في «القصيدة» التي هي أنثى، القصيدة، التي هي ضمير مقترح لـ «أنا» في عهدة «هي» أو تهيؤ للعودة إلى «أنت»، حيث تعود الذكورة إلى مياهها الأُولى، لتفنى أو (تعيش بينما هي تفنى) في المؤنث.

قصيدة الحب، أيضاً، صورة من صور الخوف من الفشل، لذلك، هي الفشل من جراء الخوف من ألا يكون لنا مكان في مياه المؤنث، وقريباً من المرأة التي هي حارسة المؤنث، والقائمة عليه بصفته جنساً كاملاً يضم المرأة والرجل معاً.

نعم، الرجل الذي غادر المرأة لمّا كانت أماً مولدة لذكورته، وها هو يريد أن يرجع إليها بصفته شريكاً وحبيباً.

***

إن الموازنة والمطابقة بين فكرتي الحب والشعر، إنما تقصدان ما هو أبعد وأشمل مما تتيحه علاقة رجل بامرأة، وإن كانت هذه العلاقة بالذات هي الفضاء الأكثر إغراءً ووحشية ووضوحاً في أيروسيته. واستناداً إلى الخبرات الإنسانية، فإن الحب، كما الشعر، خسران وتملّك، إنه أيضاً حرية وأسر، كما الشعر، حرية خيال في أماد متخيّلة، وأسر للكلمات في نظام هو القصيدة. ولا مناص من الاعتقاد بأن الشعر كثيف كالحب، ولعبته يمكن أن تكون مثل

لعبة الحب قاتلة.

وإذا كانت الكتابة في جانب منها، هي صورة من صور التخلص من كل ما تملكه الأنا في الكتابة (هو العطاء الفني)، فإن الحب في جوهره هو صورة من صور التفاني، على سبيل الفناء (أي العيش) في الآخر. وإذا كانت القصيدة في جانب حاسم منها بحثاً في الفقدان، حيث يتحقق الشعر عن طريق الرغبة في استعادة المفتقد، والوقوف على أطلاه، على آثاره، فإن الحب لا يتحقق في أمثلته الكبرى إلا مجاوراً للمآسي، إنه يتوارى في طيات الفقد والموت واللاتحقق، ولعل الاستحالات هي المداخل الكبرى إلى تحقق أسطورته: قيس وليلى، روميو وجوليت، وفرهاد وشيرين، وغير ثنائي عاشق عبر ثقافات الحب العابرة للزمن.

الحب حالة تطرّف، خوف وغبطة متطرفان، وإلا لما خفق قلب العاشق، والحب هو الحرية التي لا سبيل إلى أسرها، لذلك، فإن الثنائيات على قيمتها الكبرى، تتهدد الحب، كما في حالتي التملك والترك، والتحرر والأسر.

لكأن القصيدة كيان لمخلوق يشق طريقاً نحو فضاء تتأكد فيه هذه الثنائية المتناقضة والمدمّرة، مع إضافة أخيرة خلاصتها أن القصيدة تشكيل لعلاقات النظام والفوضى في حركة حرة خاطفة، هي بالضرورة شيء ثالث.

الْقَصِيدَة/المؤنث

الْقَصِيدَةُ الجميلةُ سِرٌّ عَصِيٌّ، لأن مصدرها، بداهةً، كما يتبيَّن لنا، باستمرار، ليس الْكَلِمَات فحسب، بل الخبرات الشُّعُورِيَّة والفكرية التي تحملها الْكَلِمَات؛ فِيْمَا تَقُدُّ هذا السِّرَّ علاقاتٌ جَدِيْدَة، مِنْ طبيعةٍ ما، بَيْنَ هَذِهِ الْكَلِمَات.

لربما إن السرّ يكمن في الطَّبِيْعَةِ التي ألّفت هذه الْقَصِيدَة، في الخبرة غير المعلنة، غير المفصح عنها؛ في الخبرة المتوارية التي تبقى متواريةً، أبداً، بين السُّطُور، ووراء الصُّور ودلالاتها، وفي أكثر مناطق الْقَصِيدة إغراءً وصُعُوبةً، في آنٍ معاً.

ليس في وسع عالم نفس الوصول الى تلك الأسرار، كما انه ليس في وسع ناقد أدبي حصيف، او طبيبة تهوى الشِّعْر، أنْ يَصِلا إِلَيْهَا. فالصُّعوبة، حتى لا نقول الاستحالة، كامنة (قبل أَنْ تكون في علاقات الْكَلِمَات) في ذلك المنحى اللَّاعب، في المواربة التي يتسلّح بها الشَّاعِر، في الإزاحات المتعمدة والعفوية التي يقوم بها شاعرٌ اثناء كِتَابَة قصيدته، وذلِكَ على سبيل دفن الخبرة التي تسبَّبَتْ لَهُ بها، في غُرَفٍ قَصِيَّةٍ من تلك الْقَصِيدة، فَلَا يَعُودُ هُوَ نَفْسه يَمْلُكُ مفاتِيْحَهَا.

ما أن تولد قَصِيْدَة حتَّى يكون الأثر الذي قاد اليها قد امّحا. ليس لأنه زال تماماً، بل لأنه توارى، ليتيح للإغواء ان يتحقق. فالقصيدة التي لا يمكن أن تُغْوِي هي قَصِيْدَة فاشلةٌ بِالضَّرُوْرَة.

يفضل أن لا يعني هذا التَّشْخِيصُ للفكرة أن الشَّاعِر يتقصَّد، باستمرار، إخفاء الآثار، وإلا فإن ذلك يعني ان الشِّعْر صناعة تخلو من التلقائية. أبداً، وعلى النقيض من هذا الاحتمال، لعلَّ عمل الشَّاعِر (بالطريقة التي يعمل بها ليخفي آثار الخبرات الباعثة على الكتابة)، انما يَتَسلَّخ بتلقائية كلما عَلَتْ، كلما كان الأثر الفني (كمعادل للأثر الضَّائع) أشدَّ ايهاماً بالصِّدق، وبالتالي اكثر قدرة على الإغْواء.

***

إن فِكْرَة الغواية تمنح عبر (الْقَصِيْدة)، وهي مؤنث بصرف النظر عن (الصَّوْت) الذي يمكن أن يكون مذكراً، صفة جديدة للمُؤَنَّث ما كان لها ان تتحقق وتنسجم (كدال على مدلول) لولا أنها مشتقة من طاقة مؤنثة فعلاً، كامنة في الذَّات الشَّاعرة لِشَاعِرٍ. أتكون هذه واحدة من مناطق الأسرار في الكتابة وملمحاً طفيفاً جداً مما لا يعرفه الشُّعَراء عن مكونات أنفسهم، وهو كثيْر.

***

ان الْقَصِيْدة التي هي نظام مؤنث للعب الشاعر اللَّاعب، صورة حيّة للطاقة المبدعة وهي تستعيد أشخاصها الشُّعَراء من غربتهم في الشكل (الفورم) الاجتماعي الذي وُضِعُوا فيه كذكور. إنهم الآن وهم يكتبون الْقَصِيدة أكثرَ صَفَاءً، وأكثر صدقاً، وأكثر جمالاً، أعني أكثر اتصالاً بطبيعتهم الأصلية. وبتعبير آخر لا يبقى من الرِّجالِ الشُّعَراء أي ذكورة في حالات شعورهم بقلق الْقَصِيدة ومخاض ولادتها ومن ثم خروجها الى النُّور.

إنهم، ربما، في أقل الحالات تطرفاً، يعودون أطفالاً، أي أنهم يتشقق عنهم إسار «الرجل»، ليخرج منه الطِّفْلُ، أكثر المخلوقات اثارة لعاطفة المرأة، ورغبتها في مَنْحِ الحُبّ.

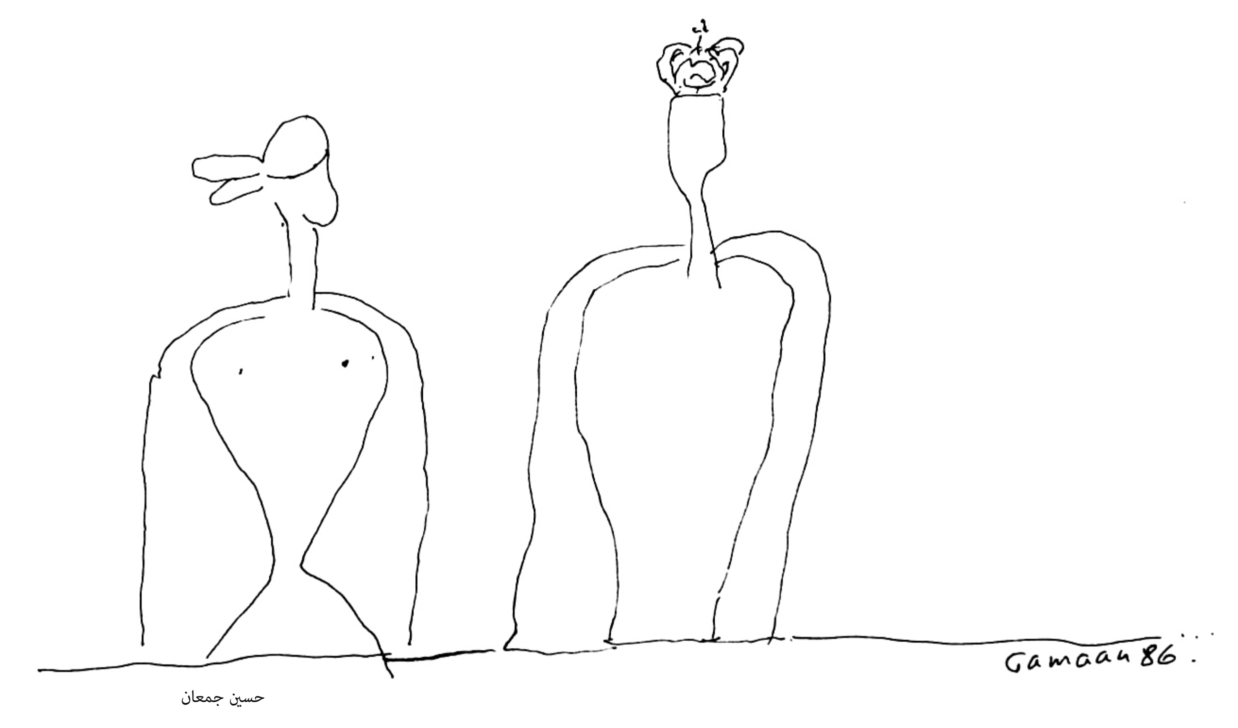
إلى هذه المنطقة الجمالية اللّاعبة يخرجُ الشَّاعِر: ليهيم بالمرأة، يندفع نحوها، ويرتدُّ عنها، يقبل عليها، يتعشَّقُهَا، يلاعبها، يتباهى بها، ويخاصمها، يصالحها، ويشاكسها، تأخذه، وتستبعدهُ، تعطيه وتمنع عنه، تتذلَّلُ له، وتتوعَّدُهُ، لكنه، أبداً، يبقى طفلها الأكثر اثارة لما ينطوي غَائِراً فيها من أسرار الشُّعُور. في هذه العلاقة بين الشَّاعِر والقصيدة، والشَّاعِر والمرأة، والمرأة والشَّاعِر، فإن هذا «الشَّخص» الذي يخرج من وراء القناع الاجتماعي بمجازفة قاتلة أحياناً هو ذلك الباحث الأبدي عن نفسه خارج نفسه (كما قَدَّمَهَا له المجتمع) انه الميّال ابداً إلى إعادة تركيز وجوده في المؤنث، وعلى مقربة منه.

لذلك فإن الشَّاعِر هو الأقدر اجتماعياً على فهم المرأة (بمعنى الوقوف الى جانبها ضد صرامة المجتمع).

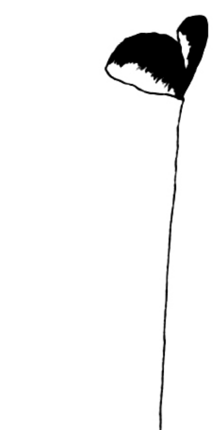
ولا يعني هذا أَنَّهُ لا يمكن أنْ يذهب ضحيتها، او أنْ تذهب ضحيته، فهذه مسألة أخرى!

يبحث الشَّاعِر عن نفسه خارج نفسه الاجتماعية ولا يتمكن من تحقيق طلاقته، الا بهذا الخروج، «الانْخِلَاع». ولا يجد الشَّاعِر بديلاً من النظام الاجتماعي إلا بـ «نظام الْقَصِيْدة».

انها إذن رحلة العودة الى الطَّبِيْعَة الأُولى، وخروجٌ من الأَسْرِ، وانشقاق عن القناع الاجْتَماعيّ ومُتَعَلِّقَاتِهِ ولوازِمِه.



حسين جمعان



في لذة الشِّعْر

وبما أن الشِّعْرَ، في أصله، غِنَاءٌ ولَذَّةٌ، فليس هناك ما هو أعمق وأقوى وألذُّ من الشِّعْرِ، إنَّهُ الغبطة القصوى، النُّزهة الرَّائعة، الانفراد بالمنحة الغريبة، المغامرة المُرَوِّعة وراء ما لا سيطرة لنا على الهيام به، كما لو كانَ ذَلكَ غِنَاء حُوْرِيَّاتٍ سَاحِراتٍ.

وهو أيضا الأُنْسُ مع الذَّات، انْتِمَاءٌ مُتَطَرِّفٌ إلى الذَّات لا نعود معه نتعرَّف على هذا الذي نُخْلِصُ في الانقطاع إليه إن كان ملاكا أم شيطانا. إنَّهُ انشغال الذَّات بأشيائها على نحو تتهاوى معه المسافة بين الملاك والشَّيْطان، ويصبح كلاهما حبيباً وأثيراً وبريئاً. فَالشِّعْر، بهذا المعنى، كيانٌ خالصٌ ونحن في عهدته عازفو نايات في غابة ■

نوري الجراح

نوفمبر/تشرين الثاني 2022



مقال

حين تصير اللغة حجاباً

أحمد برقاوي

تتمتع كل لغة بروح خاصة بها تميزها عن غيرها من اللغات، وروح اللغة هي ما تنطوي عليه اللغة من جمالية التعبير والعلاقة بين الكلمات في الجملة، والصياغات المتداولة، إنها الأسلوب والصورة اللتان نفكر بهما ولا انفصال أبداً بين روح اللغة وروح الشعب الذي أنتجها ويتداول بها ويعبر فيها عن عقله ومشاعره وحياته اليومية، أي لا انفصال بين روح اللغة والتفكير سواء كان التعبير باللغة الشفاهية أو باللغة المكتوبة. ومن يعرف أكثر من لغة يعرف في الوقت نفسه الفرق بين أرواح اللغات.

وروح اللغة المحكية اليومية نفسها مليئة بالصور والكنايات والاستعارات يقولها المرء بشكل عفوي ودون تفكير بها، لأن روح اللغة، والحال هذه، صارت جزءًا من عادات الكلام.

المبدع في الأدب بكل أنواعه والفكر بكل أصنافه يثري روح اللغة ويتحول إثراؤه هذا إلى وعي جديد بروح اللغة، فروح اللغة تتجدد دائماً، بتجدد التعبيرات عن موضوعات العقل.

فلا شك بأن روح لغة الخطاب المتعلقة بالحب ذات لغة مختلفة عن روح لغة الخطاب الفلسفي، وروح لغة الخطاب الفلسفي مختلفة عن روح لغة الخطاب الروائي وهكذا.

الفكرة التي أدافع عنها هنا هي بأن روح الإبداع هي ذاتها إبداع في روح اللغة. وروح اللغة هي صورة المعنى. ولأن روح اللغة حية فهي متجددة باستمرار بتجدد الحياة الكلية وتموت بموت الحياة الكلية. ولهذا ترافق عصر النهضة العربية ببعث الحياة بروح اللغة بعد أن خبت هذه الروح في عصر الانحطاط.

قد شهد القرن التاسع عشر في أواخره وبداية القرن العشرين تجديداً في لغة الخطاب الأدبي والفكري والسياسي، بل إن النهضة ورواد النهضة قد جددوا في روح اللغة العربية، فلم يعد العربي يستسيغ الخطاب المسجوع والمتكلف وراح إلى النثر المتحرر من روح السجع والطباق وما شابه ذلك. ولم يمض وقت طويل حتى اكتسبت اللغة العربية النثرية روحاً جديدة.

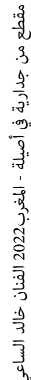
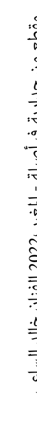
وروح اللغة، بهذا المعنى لا تستقر على حال، لأنها تعكس الأحوال في جريانها وجدتها وثرائها وموت ظواهر وولادة أخرى. غير أن تغير روح اللغة بطيء جداً، وهذا أمر من شيمة اللغات جميعها، كما يخضع لصراع الأجيال.

وهذا لا يعني إصدار حكم قيمة للحكم على روح اللغة عند هذا الجيل أو ذاك، فروح اللغة العربية في نثر الجاحظ وشعر المتنبي أزهرت من روح اللغة في القرن الخامس، بل يمكن أن نتحدث عن ازدهار الحياة بكليتها وازدهار اللغة وانحطاط الحياة وانحطاط اللغة. وباستطاعتنا اليَوْمَ أن نميز في المرحلة الواحدة بين تطور روح اللغة العربية وازدهارها في الأدب – النثر القصصي والشعر-، وانحطاط الخطاب الإعلامي الرسمي الخالي من روح العربية.

واللافت للنظر أن روح اللغة حتى عند الشاعر نفسه تتغير بتغير الموضوع. فتراه يعود إلى روح اللغة القديمة إن كتب شعر المديح الفج وشعر السياسة المباشرة فيما يبدع في شعر الوجدان. فالموضوعات القديمة لا تصلح معها اللغة المتجددة وهكذا.

ولعمري إن أخطر ما تتعرض له روح اللغة هو لغة حجب الواقع والتقليد وذم التجديد. وهذه معركة لا تتوقف في كل العصور.

ليست اللغة أداة العقل في التعبير، اللغة هي العقل ذاته، بل إن العقل لا يتعين إلا بلغته. فالعقل حين يصدق يعبر بلغة صادقة، بلغة تتطابق فيها الأذهان مع ما في الأعيان، والعقل حين يكذب لا تعود اللغة متطابقة مع الأعيان. وحين يبدع العقل يبدع لغة إنشائية عبقرية. والفهم والتفسير والشرح والتعقل والتعبير كل هذا عقل في حال الفيض اللغوي.



مقطع من جدارية في أصيلة - المغرب 2022 الفنان خالد الساعي
أحمد عبدالعال

ولهذا كل اعتداء على اللغة ليس سوى اعتداء على العقل ذاته، وأكبر اعتداء على اللغة حين تصير اللغة حجاباً. واللغة حجاباً هو العقل حجاباً.

ولا يحسبنّ أحد بأن الاعتداء على اللغة هو ارتكاب الخطأ النحوي أو الصرفي أو الأسلوبي، فهذه أمور ترتد إلى الجهل وليس إلى الاعتداء، ولا تنطوي على نية الاعتداء، والنية الحسنة لا تبرر الجهل ولا شك.

***

الاعتداء على اللغة لا يكون إلى عند أولئك الذين يزيفون الواقع وهم قاصدون إلى ذلك، مع معرفتهم بحقيقة الأمور والأشياء والوقائع، وذلك عبر خطاب يقلب الأمور رأساً على عقب. وهنا تصبح اللغة - الخطاب معادية للناس والحق والحقيقة. فقلب الأمور رأساً على عقب نوع من الكذب الصراح، وبخاصة حين يتبرج العقل بلغة الشعارات التي لا حضور لها في الواقع والوجدان معاً.

فمنذ انطلاق التاريخ العربي الراهن المتمرد وحتى الآن تشهد الساحة الكلامية المكتوبة والشفهية خطابات معادية للواقع الحقيقي ومعادية للغة في الآن نفسه، عبر اللغة الحجاب، اللغة الملفقة للمواقف الغامضة التي تخفي العداء للحقيقة، وذلك انطلاقاً من الشعارات الأليفة، الممانعة والقومية العربية، والكفاح ضد الإمبريالية، والتآمر على مصير العرب.. الخ.

فيصبح الدفاع عن الطاغية خطاب دفاع عن الانتماء القومي، وهنا بالذات تصبح اللغة حجاباً، لأنها تحولت إلى مطية، ومضمونها لا يتطابق مع واقع الحال، وكل لغة تزيف الواقع المرفوض واللاعقلاني دفاعاً عنه على أنه أفضل العوالم الممكنة هي لغة - حجاب.

***

فمعيار الإيمان بالفكرة وحضورها بالوجدان هو ممارستها من قبل المؤمن بها في الواقع، فاللغة التي تقدم خطاباً عن تطابق الفكرة مع ممارسة نقيضة هي لغة منبتة، ففكرة التحرير، وهي فكرة أثيرة لدى الناس والتي يتحجّج بها مؤيدو الدكتاتور لتبرير مواقفهم ليست حاضرة في ممارسة الدكتاتور ولم تكن أصلاً حاضرة، ولم تنتج أيّ نوع من المقاومة ضد المحتل، وهكذا تكون اللغة التي تتحدث عن فكرة التحرير لدى نظام لا يهجس بالوطن ولا بالأرض المحتلة هي لغة منبتة جداً. وهكذا لغة الممانعة بلا ممانعة، ولغة العروبة بلا إيمان بالمصير المشترك للعرب.

وتزداد غربة اللغة واغترابها كلما خلت من المعنى وصارت مجرد أقوال خاوية، إذ يحاول جمهور من الكتاب الهروب من المشكلات الحقيقية المرتبطة بالمصير والحريّة والكرامة الإنسانية في شروط الانفجار الكبير الذي نعيشه إلى المشكلات الزائفة والخطاب الأخلاقي الذي لا يغضب أحداً رغبة في إخفاء الموقف. فنحصل على لغة تدين الجميع، تدين القاتل والقتيل، تدين تخلف الجميع، وتزرع اليأس في النفوس بنوع من التشاؤم المصطنع، وتلقي باللائمة على التاريخ والثقافة، وعبر هذه اللغة المنبتة يعطون صك براءة للذين دمروا الحياة وسرقوا زمن الناس إخافة وإبادة للحياة.

إن الهروب من الموقف عبر هذه اللغة المنبتة ليس تعبيراً عن هوية متحررة، بل على الضد من ذلك إنه بعكس هوية ضيقة متيقظة تحاول أن تستتر بهذا النوع من اللغة. ولكن من حسن حظ الوعي أن لغة كهذه محدودة التأثير والسلطة، لأنها ليست معرفة أصلا، وإنما لغة أيديولوجية زائفة تعلن انحيازها للموت ضد الحياة.

اللغة المخاتلة

حين يجد المثقف نفسه وجهاً لوجه أمام التحولات الكبرى في تاريخ ينتمي إليه، التحولات التي تحدد المصير، فإنه يتحول في كل أحواله إلى ذات مندرجة في هذا التاريخ العاصف المرتبط كما قلنا بفكرة المصير. ذات لا تملك إلا الكلام، الكلام المعبر عن موقف، هو في كل تعيناته مسؤول. بل إن أثره على حركة التاريخ، سلباً كان هذا الأثر أم كان إيجاباً لا يقل فاعلية عن أثر المندرج عملياً في معمعة الصراع المادي.

خطاب المثقف الحر: الشاعر، القاص، الروائي، الفنان، الفيلسوف، المفكر، الصحفي المنتمي دون لَبْس إلى حركة التاريخ المؤسس للحرية خطاب واضح وصريح، خطاب مؤسس على موقف أخلاقي سامٍ وشجاع. وخطاب المثقف العبد المنتمي إلى الوسخ التاريخي وإلى الطاغية هو الآخر خطاب واضح وصريح، خطاب مؤسس على انحطاط أخلاقي دنيء.

يمنح الوضوح والموقف الصريح كلا الخطابين القدرة على الوصول المباشر إلى المتلقي من حيث ماهيته. وصار قادرا على التمييز المباشر بين مثقف الثورة والحريّة ومثقف الوسخ التاريخي السلطوي والعبودية.

غير أن أسوأ أنواع الخطابات هو الخطاب المخاتل. والمخاتلة تعني الحجب المراوغة والمخادعة والمغافلة.

في الخطاب المخاتل نعثر على مثقف يخاف الظهور على صورة المثقف العبد، ويبحث عن لغة يهرب فيها من عبوديته والظهور بمظهر الحر عبر حرف الاستدراك " لكنّ". لكن حرف الاستدراك هذا هو جسر للانتقال إلى مكبوته بشكل واعٍ بلغة تتحفظ على خطاب الحر بحجة النقص والنسبية فيه.

لغة مثقف "ولكن" هذا لا تسعى إلا أن تظهر صاحبها بمظهر العادي للقيم الإنسانية الرفيعة المعبرة عن الحرية أساساً وما يدور في عالمها من قيم، لأنه إن فعل ذلك وقع فوراً في مستنقع العدوان على الإنسان عموماً وعلى الإنسان المكافح من أجل حريته الآن، ولهذا تراه يركب لغة القيم هذه ثم يتوقف عند "ولكن". تسمح له "ولكن" هذه أن يضعنا في اختيار أحد مستنقعين، أو إحدى عبوديتين. فإما أصولية مدمرة أو دكتاتورية مدمرة، وعليه يعلن مثقف ولكن حقيقة موقفه باختيار الدكتاتورية المدمرة. إنه مثقف ولكن هو مثقف اللغة - الحجاب.

ينتمي مثقف "ولكن " بالأصل إلى فضاء التحرر، حين لم يكن الموقف من التحرر يتطلب الشجاعة في القول من جهة، وحين كان الظهور عبر خطاب الحرية والتمرد عادياً، أما وإنه وجد نفسه في لحظة الخيار الشجاع، خيار الحرية، خيار المسؤولية، خيار الموقف من ثورة شعب، فإنه لم يستطع إلا أن يعود إلى هويته المخفية عن عمد فاختار أن يكون مثقف "ولكن". معتقداً بأنه عبر "ولكن" لا يخسر ماضيه أو يحتفظ بماضيه وبصورته التي فضحتها "ولكن".

ففي الوقت الذي يعلن فيه مثقف التمرد الكلي، أو التمرد الميتافيزيقي، الموقف الواضح والصريح ضد الأصولية القاتلة مهما كان مذهبها والدكتاتورية القاتلة مهما كانت طبيعتها، فإن مثقف "ولكن" يعلن بكل شجاعة زائفة وقوفه ضد نمط من الأصولية ويمجد أخرى. فيركب باسم وقوفه ضد نمط وحيد من الأصولية "ولكن" ليعلن انتماءه الحقيقي للدكتاتورية.

ومثقف "ولكن" لا يكتفي بالغرق في مستنقع الدكتاتورية بل ويتحول إلى شتام لمثقف الوضوح والانتماء إلى الحرية والتحرر، فترى الشاعر "البكّاء" الغاضب على العالم يتحول إلى شاعر "ولكن" وشتاماً، فتدرك من فورك إن هذا "البكاء" لم يكن يبكي إلا على وضعه الفردي الخاص، لم يكن متمرداً إلا على وجوده الخاص. ولهذا ما أن وضع أمام خياري الموقف من حركة الحياة، إما أن يكون مع روح الشعب ضد الدكتاتور والأصولية بك أنواعها، أو مع الدكتاتور وأصولياته، وقف مع الدكتاتور وأصولياته، باسم الوقوف ضد أصولية مجرمة هي الأخرى.

ولعمري لو لم يكن مثقف "ولكن" بالأصل غارقاً في هويته الزائفة الضيقة لما كشفت الحياة انحطاطه الأخلاقي هذا.

اللغة الباردة - اللغة الحجاب

تقول العرب في تعريف الكلام: الكلام ما كان مفيداً، أما ما ليس بمفيد فيكون قولاً وليس كلاماً، فالقول يكون مفيداً أو ليس بمفيد. الكلام هو تعبير سواء جاءت الجملة خبرية أو جاءت إنشائية فإنه بالأصل قول مفيد.

لكن القول المفيد يقال على أنحاء مختلفة، إذ يمكن أن يأتي وصفاً موضوعياً لواقع الحال، أو وصفاً منحازاً، وقد يأتي موقفاً عدوانياً أو موقفاً مؤيداً، وقد يأتي بلاغياً وقد يأتي عادياً، وفي كل الأحوال هناك فروق في صور الكلام مردها إلى ذات الكاتب ومهنته وموهبته ودرجة محبته للغة.

لا أريد أن أقدم درساً في صور الكلام، المكتوب والشفهي، بل ما يلفت النظر وجود نمط من الكتابة بلغة باردة جدا عن عالم كل ما فيه حار ويغلي.

أجل في عالم يغلي أشبه بالبركان، ملون بالدم، مليء بشواهد قبور الأطفال ودمار البيوت المبعثرة ومهج الأمهات الثكالى، نقرأ على صفحات فيسبوك والجرائد أقوالا تحليلية باردة اللغة، كأن كتبتها يعملون في مخبر فيزيائي. والأكثر مدعاة للتأفف من هذا النمط البارد ذلك القول الذي يصدر عن محللين سياسيين وإستراتيجيين من على شاشات التلفزيونات.

وعندي أن صورة الكلام المكتوب والشفهي هي تعبير عن محتوى الشخص وليس عن محتوى الكلام، لأن مضمون الكلام هو الشخص.

فحين يكتب شخص سوري أو عربي عن مجزرة الذبحة الكيمياوية التي نفذتها الجماعة الحاكمة في سوريا في الغوطة الشرقية بلغة الحدث الإخباري دون أيّ لغة تظهر طابع الجريمة والموقف من الجريمة فهذا الشخص إما أنه متعاطف مع من ارتكب الجريمة، أو أنه حيادي الموقف من الجريمة أو خائف من التعبير عن موقفه.

فلنتأمل مثلاً صورة الجمل القولية الباردة حول هذه الجريمة:

-1 قضى عدد من الأفراد في الغوطة الشرقية موتاً نتيجة ما يعتقد بأنه بسبب استخدام أسلحة كيمياوية.

-2 قضى عدد من الأفراد في الغوطة الشرقية نتيجة استخدام الأسلحة الكيماوية، وقد تبادل النظام والمعارضة الاتهامات حول الفاعل.

-3 قضى عدد من الأفراد بينهم عدد من الشيوخ والأطفال والنساء نتيجة استخدام النظام الأسلحة الكيمياوية كما تقول المعارضة. وقد أنكر متحدث باسم النظام أن يكون قد قام بذلك.

هذه الجمل الإخبارية الباردة في صورتها تعكس مواقف باردة، ونظرة غير إنسانية لجريمة تهز أقسى وجدان على هذه الأرض.

ماذا لو جاء الكلام على النحو الآتي:

«استيقظت غوطة دمشق الشرقية هذا الصباح على جريمة نكراء ارتكبتها قوات النظام السوري بحق المواطنين الأبرياء العزل، حيث استخدم النظام الأسلحة الكيمياوية المحرمة دولياً في قصف المدنيين، وتشير الأنباء بأن أكثر من ألف شهيد قد قضوا بينهم أكثر من أربعمئة طفل».

في هذا الكلام هناك كلمات دالة مؤثرة «جريمة - شهيد - طفل» وهناك قول صريح بمرتكب الجريمة.

هذا القول يتحدث عن الواقعة وهو قول موضوعي يكشف عن الحقيقة، فصورة اللغة مطابقة مع حقيقة الواقعة، ومعبرة عن موقف وجداني تجاه حدث تم لا سبيل لنكرانه.

أو استمع إلى أحد المحليين يقول لك «وقد أفرج الحوثيون عن مجموعة من الأسرى بينهم أطفال»، وكأنّ أسر الأطفال أمر عادي جداً.

هذا الفعل الخطير جداً لا يقال بهذه اللغة الباردة جداً. أطفال يصبحون أسرى بيد فئة تطلق على نفسها اسم «أنصارالله». أي أنصارالله هؤلاء الذين يأسرون أطفالاً مهما كانت ديانتهم أو قوميتهم أو مناطقهم فكيف إذا كانوا أطفالاً يمنيين مسلمين. هكذا يجب أن يقال.

لا شك أن من شأن العقل أن يكشف الحقيقة ويعرضها عارية أمام الناس دون زيف، وقد يعرضها عقل بارد بطبيعته، ولكن من قال إن العقل لا يكشف الحقيقة إلا إذا كان باردا؟

أليست الحقيقة التي يعرضها العقل الحار أجمل بكثير وأنفذ تأثيراً في الوجدان من الحقيقة نفسها التي يعرضها العقل البارد. العقل البارد يعني لغة باردة. العقل الحار يعني لغة حارة. اللغة الحارة انتماء واللغة الباردة انتماء حذر أو هروب باسم الموضوعية. لمن لا يعلم اللغة هي الذات نفسها.

قل لي بأي روح لغة تكتب، وبأي صورة لغة تقول، أقول لك من أنت. اللغة الباردة تعني إنساناً بارداً. ولكن علينا أن نميز روح الكلام الحار الصادر عن ذات صادقة، والحرارة الزائفة التي يقوم بها ممثلون بلغة سوقية.

لا ينتمي الكلام المعسول بحق اللغة، أيّ لغة، إلى العقل المفكر، بل هو إلى لغة العجز أقرب. فكل قول عن حال اللغة ليس سوى قول عن أحوال العقل المتعين. فلنحدد أحوال عقلنا كي نحدد حال لغتنا؟

ولعمري بأن أهم مثالب الخطاب العربي اليوم، هذا الانفصال بين اللغة والواقع. وانفصال كهذا يحرم اللغة من إحدى أهم وظائفها، وظيفة امتلاك الواقع. كما يحرمها من قدرتها على تجديد روحها الخلاقة. حتى ليمكن القول بأن الانفصال بين اللغة والواقع مظهر من مظاهر موت اللغة.

والمتأمل بالخطاب السياسي والخطاب الديني والخطاب الأخلاقي والخطاب الشعري التقليدي، يجد ما يمكن تسميته باغتيال اللغة، فاللغة هنا ساكنة لا حياة فيها، ومفرداتها منبتة، وجملها زبد.

ففي الوقت الذي يحملنا الواقع على تجديد خطاب السلطة بارتباط بمفهوم الحرية، مازالت لغة خطابات السلطة تعبيراً عن الاستبداد بصورته القديمة والأكثر تخلفاً ومستعيرة المصطلحات التي يجب أن تكون قد بادت بفعل تطور الوعي والأحوال. فأين نجد المعادل الموضوعي لمصطلح "سيد الوطن"، في وطن يعيش حال تأفف الأحرار أملاً في المساواة وتحقيقي مركزية الإنسان.

ماذا يعني أن تكون اللغة المعبرة عن الأحوال المعيشة بمفردات تنتمي إلى لغة الفقهاء الأقدمين.

ماذا يعني محاكمة القيم المتجددة بلغة تنتمي إلى عصر القطيع والحلال والحرام، ماذا يعني الاحتفال بقصائد مدح وذم وفخر وهجاء، في وقت تحولت فيه أغراض الشعر إلى التجربة الملحمية للإنسان فرداً وجماعةً.

فهذا العقل الذي يغتال اللغة، وينتمي إلى عالم القبور هو الخنجر الدائم الذي يغتال العربية بكل حقد على روحها الوقاد.

لقد فجّر رواد النهضة العربية ينابيع اللغة العربية التي سُدت في عصر الانحطاط، وأكدوا لنا العلاقة التي تقوم بين اللغة والانحطاط، واللغة والنهضة. فشتان بين لغة الأفغاني والكواكبي وعبده وعلي عبدالرازق ولغة أسلافهم.

لماذا؟ لأنه لا انفصال بين العقل واللغة، بين تجدد الروح التاريخي وتجدد اللغة، بين حركة الحياة وحركة اللغة.

اللغة الأيديولوجية بوصفها حجاباً

حين يعتنق الكائن أيديولوجية ما، أو ينحاز إليها بصورة من الصور، فإنّ هذه الأيديولوجيا تغدو النظارة التي يرى فيها العالم. وليس هذا فحسب؛ بل ويُخطِئ المختلفين معه بالمطلق. فتغدو المعرفة، إذ ذاك، أسيرة الأيديولوجيا وليست عملية كشف وفهم وتفسير وموضوعية، وهذا هو معنى حجاب اللغة الأيديولوجية بوصفها أداة تزييف.



أحمد عبدالعال

ولعل أخطر ما في الأيديولوجيا هو تحولها إلى تبرير أيديولوجي لأشد الجرائم فتكاً بالإنسان في الأنظمة الطغيانية.

ولهذا يبدو خطر الأيديولوجيا على المعرفة في الدول الديمقراطية أقل بكثير من خطرها المدمر في الأنظمة الشمولية التي تفرض أيديولوجيتها على المجتمع، وتحمل الناس على الإيمان بخطاب اللغة المنبتة. والتاريخ شاهد على ذلك الخطر.

ناهيك عن خطاب ولغة الخرف الأيديولوجي. لغوياً الخرف من الفعل الثلاثي خرف: فسد عقله من الكبر أو انقطعت صلته بالواقع. وانقطاع الصلة بالواقع يخلق أشكالاً متعددة من السلوك المرضي، أو اللاسوي في أحسن الأحوال. إن تعريف الخرف بوصفه انقطاع الصلة بالواقع، يؤكد ما نذهب من الانفصال بين اللغة.

فالخرف الأيديولوجي لا يصيب الأيديولوجي الذي يبلغ من العمر عتياً وظل متمسكاً بأيديولوجيا فقدت صلتها بالواقع فقط، وليس وقفاً على الجماعات المعتّدة في أوهامها الأيديولوجية، وإنما يصيب الجميع من كل الأعمار والأزمان.



والحق أن العالم العربي الآن يعاني من وجود عدة أشكال من الخرف الأيديولوجي ومن النتائج الكارثية لخرف كهذا، لأن الأيديولوجيا مرتبطة بالسلوك.

ولا نستطيع أن نقف عند كل أشكال الخرف الأيديولوجي ولغته الحاجبة للواقع. فلو تأملنا الأيديولوجيا الأصولية الآن واستطالاتها، فلا شك أننا واجدون نموذجاً فذاً للخرف الأيديولوجي المترافق مع جنون أيديولوجي.

فعندما يصرح زعيم ميليشيا شيعية عراقية بأن المعركة مازالت حتى الآن بين أنصار الحسين بن علي وأنصار يزيد بن معاوية بكل ما ينطوي عليه هذا القول من خرف أيديولوجي فإنه، أي هذا الخرف، يفضي إلى جنون ثأري في القرن الحادي والعشرين من حدث تاريخي مرتبط بالصراع على السلطة، وعلى السلطة فقط، ينتمي إلى القرن السابع الميلادي.

فالحكم على الحاضر بلغة وأشباه مفاهيم تعود إلى عالم قديم، أمر مستحيل منطقياً وواقعياً ومعرفياً، بل هو أخطر أعراض الخرف الأيديولوجي.

ولأنه ليس بمقدور الواقع أن يستمرئ أمراً كهذا، ولّد هذا الخرف الأيديولوجي ليس حركات عنفية تسعى لتكسير رأس التاريخ، فقط، بل إن الحركات المسلحة تحجب أهدافها بلغة حجاب عبر الأسماء: كحزب الله وأنصارالله وجندالله ونصرة الله، والتي تحمل السلاح وتنظم نفسها تنظيماً فاشياً، ما هي إلا صور فاقعة من صور وحدة الخرف الأيديولوجي مع الجنون الأيديولوجي.

والخرف الأيديولوجي الشيوعي المستمر بصورته القديمة، رغم انهيار التجربة السوفييتية أو أشباهها في أوروبا الشرقية، والمستمر عند بعض الأفراد والأحزاب القديمة، لا يقل عن الخرف الأيديولوجي الأصولي الديني.

فما زال البكداشيون السوريون وما شابههم من الشيوعيين العرب بسبب خرفهم الأيديولوجي يستخدمون اللغة السوفيتية نفسها ويحجبون الواقع الذي ولد بعد انهيار الشيوعية.

ولكن من حسن حظ الواقع أن النتائج السلبية لخرف كهذا، لا تتعدى الكتابة والمواقف السياسية السلمية، وآية ذلك أن الشيوعية مهما أخذت طابع الدين الدنيوي، تظل في الوعي ابنة الأرض وخالية من المقدّس، ولهذا خضعت للنقد من أصحابها أنفسهم.

أما أشكال الخرف الأيديولوجي المستترة فحدّثْ ولا حرج، وهي مستترة لأنها لا تظهر إلا في الممارسة وليس في الخطاب، وهي لا تقل خطورةً عن أيّ أيديولوجيا معلنة إن لم تكن أخطر من المعلن.

وتأسيساً على ما سبق ذكره، فإن ماهية الخرف الأيديولوجي تظهر أكثر ما تظهر في المراحل الانتقالية للتاريخ، حيث الشيخوخة الأيديولوجية تقوم بالهذيان وتتحول إلى ذاكرة ليس فيها إلى القديم.

أما بعد:

فإن المسألة الأرأس هي المتعلقة باللغة والمفاهيم المعرفية، فاللغة هي العقل وما يختزن من لغة مفهومية. حجم المفاهيم يحدد حجم العقل ونوعه. لا يمكن تخيل مفهوم لا أساس واقعياً له، إذا يمكن ان نطلق الأسماء على تخيلاتنا، ولكن ليس كل اسم مفهوم. الغول اسم للمتخيل الذي ركبه العقل وهو تصور وليس مفهوماً. لأن المفهوم تجريد، والتجريد فاعلية العقل في تحديد ماهية أشياء مشتركة وتعميمها بكلمة، والتجريد تجريد وقائع مادية أو معنوية. ولذلك كل قول لا يقوم على أساس المفاهيم والعلاقات بينها قول لا قيمة معرفية له.

القول الجمالي شأن آخر، لذلك الترابطات بين المفاهيم التي لا يمكن أن تشير إلى ما يقابلها في الواقع في القصيدة نسميها الصورة الشعرية.

تكمن المشكلة في خلع بعض المفاهيم على ما ليس واقعياً، الواحد مفهوم واقعي، تسمية المُتخيل بالواحد استخدام غير عقلي للمفهوم. الاستخدام اللاعقلي للمفهوم لا يلغي المفهوم بوصفه أداة معرفية لفهم الواقع. عقل التصورات المتخيلة الخالي من المفاهيم، أو استخدامها في غير ما صيغت من أجله عقل ما دون المرحلة المنطقية الواقعية للتفكير. فالمفاهيم هي الأدوات المعرفية اللغوية، ولهذا فلكل علم من العلوم مفاهيمه الخاصة به. ولا يمكن لأحد أن ينتمي إلى أي علم إذا لم يتوافر على مفاهيمة. وإنتاج المفاهيم تدل على عبقرية اللغة وعبقرية العقل أيضاً.

ولا شك عندي بأن المبدعين العرب المتمردين على العالم وعلى العقل السائد وعلى اللغة هم حملة شعلة تنوير اللغة وتجديدها.

وإذا كانت لغة التنوير في صراع دائم مع لغة الظلام، ولغة الفضاء في مواجهة لا تنقطع مع لغة الكهف، ولغة الكشف في معركة مع لغة الحجب فإن الحياة لا يمكن أن تعاش إلا بعقل شجاع وروح لائية تكشف عن ممكنات لغة لا تنضب.

مفكر سوري من فلسطين مقيم في الإمارات

أحمد عبدالعال



من الذي يظهر في المرآة؟

سامي البدري

الإنسان هنا يُحارب.. الإنسان هنا، في هذا الوجود، يهترئ حتى الموت.. الإنسان على الأرض موجود ليقمع ويُبخس ويُحط من قدره.
الإنسان هنا لينظر في المرآة دون أن يعلن أنه يرى شيئاً… دون أن يرى وجهه.
الإنسان هنا ليسمع ما لا يريد: كلا ليس هكذا.. كلا لا تقل هذا.. كلا ليست هذه الفلسفة.. كلا أنت تنظر للأمر بالمقلوب.
ومنذ سقراط العزيز والفلاسفة ينظرون إلى الأمر بالمقلوب وغيرهم ينظر إليه بطريقة غير مقلوبة، ولكن هؤلاء (الغيرهم) لم يحققوا الوصول إلى (مدينة أين، بلغة الشاعر العراقي سركون بولص)، بل لم يحددوا وجودها على الخارطة من الأساس.
هل ثمة من سيقول هذه مبالغة؟ بالتأكيد، ومن يقولونها يبحثون عن الإناء دون التفكير أو الرغبة في أن يكون له قعر.

لنعد إلى مدينة (أين، بحسب رؤية سركون الشاعر) وهنا هي ليست يوتوبيا، بل هي القاعدة التي يتخيل الاتفاق البورجوازي أنه يستند عليها: أين هي؟ الاتفاق وحده الذي يراها، نحن لا نراها؛ وطبعاً نحن لا نراها، ليس بسبب قصر نظرنا، بل لأنها كبقية الأوهام التي صنعها العقل البشري طلباً للتصالح مع حالة العجز التي عاناها، لا وجود لها إلا ضمن هيكلية رؤية (طلب السلامة) التي نسجتها الأيديولوجيات والرؤى الطقوسية، التي تسمي نفسها أدياناً، لأنها أرادت أن ترى ظلالاً في المرآة. هل بقاء المرآة شاغرة، (دون ظلال أو أشباح تعكسها) هي معضلة العقل الجمعي أو المجموع الاجتماعي؟ التهويمات الأيديولوجية والغيبية، بل وحتى بعض الفلسفات، تقول نعم.

هل هي معضلة الخوف من الاهتراء المجاني (الموت دون هدف منظور)، فلجأت الكثرة الكاثرة إلى رسم، ولو ظلال وهمية (في المرآة)، ورغم الاختلاف على رؤيتها من قبل الآخرين، لتطمين مخاوفها من المجهول، وإقناع نفسها بمبرر غيبي (ضروري) لموتها؟ هل كانت هذه الظلال هي التي تقف خلف نشوء فكرة الآخر؟

بالتقادم والتراكم الكمي والزمني، وبحكم رغبة الإنسان وحاجته إلى المتجسد الملموس، اختزلت تلك الظلال (التهويمات الفكرية والأساطير) بأشخاص مخترعيها، أو بقبورهم، بعد موتهم، لتتحول إلى الظل الوحيد الذي يرى في المرآة.

ولكن الإنسان ظل محارباً ومقموعاً ويمتهن ويحط من قدره، بموت مجاني غير مبرر… وأجبر على النظر في المرآة وأن يرى ما ليس له وجود، في غبر رؤوس من صنعوا الظلال، وأن يؤمن بوجودها… وأن يراها أيضاً، دون أن يمنع هذا الإيمان عنه، شعور الامتهان والموت. تلك المرآة كانت تلوّح له بالسرج واللجام دون أن تريه الحصان، ولكنه أجبر على ترديد رؤية الحصان في كل وقت! وبالتقادم أيضاً، تحول السرج واللجام إلى بديل مقدس عن الحصان عند البعض، وإلى الحصان ذاته عند البعض الأكبر المتبقي.

هل منح هذا التسويق مبرراً للموت أو قناعة بأحقيته؟ كلا وبالمطلق؛ فقد ظل الموت فعلاً رديئاً ووحشياً ومستهجناً ومرفوضاً، بل وطارئاً، يقتحم دورة حياة الكينونة الذاتية وقداسة فردية الفرد (بالنسبة إلى ذاته وإيمانه بها) بغير وجه حق.

وهذا يعني أن أغلب ما بني من قناعات ميتافيزيقية، لم يكن سوى أوهام لم تجب على أي سؤال، وظل السرج مجرد سرج واللجام مجرد لجام، يبحثان عن حصانهما الذي بلا وجود أو المختفي في مدينة (أين) الشاعر، التي لا وصول إليها، رغم اختراع ظلال المرآة لها… وتأكيدها على خارطة مخترعيها.

***

وإذا كانت بداية الفلسفة قد حكمتها محددات، معرفية وأخلاقية (بحسابات


أسامة دياب

وأوضاع عصورها الأولى) فإن الفلسفة الحديثة، أو أنساقها المؤدلجة، قد حولت (وهم المرآة) إلى كيس ووضعت فيه مشتقات وأدوات مرتجلة أو فرضتها أوضاع شاذة، كأوضاع وأيديولوجيات ومهيمنات سياسية واقتصادية صرفة، وهذا ما حوّل المرآة إلى وهم مركب، يستمد من عدم القدرة على تفكيك أحجياته، قدرة مضافة على مضاعفة الوهم وتشعيبه في مسارب مصطنعة، وإلى حد تيئيسي، الأمر الذي ضاعف عدد الظلال والأشباح في المرآة إلى حد بلوغها مرحلة القبول، يأساً وتعباً ومللاً لا قناعة. وهذا طبعاً ما أوصل الكثرة الكاثرة لقبول أو التعايش مع فكرة الوصول إلى مدينة أين والعيش في ربوع دهشتها! ليس لأنهم وجدوها وعاشوا فيها، بل تحت ضغط القوة والسلطات المهيمنة، وأولها السلطات الأكاديمية والإعلامية التي سوغتها بالترغيب، ومررتها بالترهيب السلطوي، تحت مسمى قانون.

ولكن مدينة أين هذه، وعلى عكس تبشير أصحابها، لم يتوقف أو يتعطل الموت على سورها الخارجي، كما هو المفترض، بل كان الموت يسكنها أكثر مما يسكن الغابة، بل وكان موتها أكثر فظاظة وألماً. لماذا؟ لأن الفلسفات الحديثة تحولت إلى برامج مؤدلجة أو تنسج من أجل تمرير وضع سياسي خاص جداً وبأهداف بعيدة المدى والآفاق؛ وهذا لم يعن سوى مضاعفة معاناة وأثر وثقل الموت على الإنسان، بل ولم يعن أو يساعد على عزله، (كمصير يقع في مجال آخر بالنسبة إلى مشاريعي) كما فهمه سارتر، بل عمل على تقريبه وطرحه بالمجان، وتسويغ فكرته الأساسية التي لطالما نبذها الإنسان واحتقرها، بصفتها عامل إلغاء لكينونته الذاتية ومحقها بكل احتقار وازدراء.

وسطوة إلغاء الموت للذات الإنسانية هي ما يجرد فكرة حرية الموت، بفهم جان بول سارتر (أنا حر حرية مطلقة، لأنني قادر قدرة مطلقة على الانتحار) من محتواها، لأنها مبنية على فكرة أن وجود الإنسان في الحياة وجود متحول، أي أن وجوده الذي يعيشه هو مرحلة، غير ثابتة، وفي طريقها إلى وجود آخر، قد يكون ممكناً نعم، لكنه مجهول وبلا تأكيد حقيقي وملموس، لأن طريقة الانتقال لذاك الوجود تمر عبر عملية إلغاء وتصفية للذات القائمة للفرد (الموت)، لا عبر طريقة انتقالية متممة لحالة الوجود القائمة، والتي شهدتها الذات عبر مراحل نموها ونشاطها الادراكي: طفولة، صبا، شباب، نمو عقلي، نضوج جسدي وإدراكي وفكري... ثم تأتي حالة القطع المفاجئة: موت وتحلل وجيفة وفناء لكامل كيان الذات المنظور والفاعل، فكيف تتحقق عملية الانتقال إلى وجود ممكن ضمن حدود هذه المعادلة؟

إن فعل الموت عملية قطع عنيفة وطارئة على فعل الحياة، الذي يولد الإنسان من أجله ومن أجل تحقيقه والتمتع به، ثم يأتي فعل الموت المناقض والقاطع له ليلغي كل جهده ويحيله إلى مجرد جيفة قذرة لا تطاق، فكيف يكون أو يمثل هذا الفعل – الموت – وضع أو حالة انتقال إلى حالة وجود ممكنة ودائمة؟ هذه الفكرة لم يتقبلها أو يتصالح معها لا عقل الإنسان يوماً، ولا طبيعة وجوده ولا شعوره الذاتي بحقوقه الكيانية والوجودية، وحالة الوعي بهذه الحقوق هي جوهر الذات الفاعل والممثل للكيان الإنساني.

الإنسان، في واقع حياته ووعيه، لا يريد الموت ويرفضه رفضاً قاطعاً، ولم يتصالح معه إلا في حالات نادرة، مثل حالات البطولة الوطنية التي تدفع بعض الجنود إلى قتل أنفسهم دفاعاً عن أوطانهم، وحالات الانتحار يأساً أو احتجاجاً على وضع شاذ، أما الوضع الطبيعي للإنسان فهو التمسك بحياة ذاته تمسكاً تاماً والدفاع عن وجوده حد القتال، وهذا يعني رفض الموت رفضاً قاطعاً. وبداهة الوعي الذاتي والإنساني معاً تقول: ليس من المنطق أننا نولد ونكابد من أجل أن نحقق ذواتنا لنموت. منطق العقل ومنطق وجودنا يقول إننا نفعل هذا من أجل أن نحيا ونعيش بلا نهاية، فمن أين جاء هذا الفعل القبيح الطارئ، الموت، ليخطف حياتنا ووجودنا بفجاجته ووحشيته التي نراها؟ وتكمل الذات والكينونة الفردية هنا بالقول: لا بد أن ثمة خطأ في الأمر... أو في مكان ما من العملية!

هل يوجد خطأ في العملية؟ أين، ومن المسؤول عنه في نظام الحياة، وقبلها الوجود وسيرورته؟

وإذا ما عدنا من جديد إلى المرآة لننظر فيها بحثاً عن تفسير لهذه النقطة، سنجدها خاوية من أيّ إشارة تدلل على الكد في هذا الجانب، بل هي تزوق وتسوق الموت على أنه مسلمة ونهاية واقعية ومنطقية من أجل العبور إلى حالة الوجود الثابت أو الحياة الخالدة.. ماذا كنا نفعل هنا إذاً؟ كنا نكد ونتعب من أجل أن نموت بأبشع طريقة؟ ومن نافلة القول أن نذكر هنا أن موت التتفيه والتحقير والازدراء هذا، الموت اللاإرادي، هو غير القدرة على الموت، التي يجب أن يمتلكها الفرد كفعل تغيير إرادي. وهنا لا نملك، ونحن في هذه المرحلة من الإدراك الناقص، غير أن نصرخ محتجين بوجه المرآة التي لقنها سدنة المعابد ما يجب أن تعكسه لنا من ظلال وأشباح، ونحن نبحث – إن كان لا بد من الموت – عن الموت بجلال أو عن نهاية نقية لا تخلف أثراً يستوجب الدفن، لأنه – الإنسان الواقع عليه فعل وأثر الموت – سيتحول إلى نتانة لا تطاق. ولك أن تتخيل أن تتحول إلى نتانة، بعد ساعات أو حتى أيام، من وقوع الموت عليك، لتجد أن امرأتك لا تعود قادرة على تقبيل شفتيك وابنتك لا تطيق رؤية خيط التعفن الأخضر المزرق على خدك الذي كانت تقبله وهي عائدة من مدرستها.

ربما هذه هي الحالة التي وصفها (الفيلسوف ياسبرز) بالإخفاق المطبق، رغم أنه يعود ويناقض هذا المفهوم، تحت عجزه عن إيجاد الحل لهذه الإشكالية، بنكوصه إلى تهويمات رجال المعابد، وحديثه عن إمكانية أن يكون الموت أحد شروط الحياة الصالحة؛ وكلام العجز هذا، الذي يشبه كلام الرهبان والنساك والوعاظ، إنما كان بمثابة إعلان فشله، لأن أهم شروط الحياة الصالحة هو الحياة في الحياة التي وجدت من أجلها كينونة الذات، لا في موت أعمى ومجهول، أو في حياة تليه أو وجود ثابت يليه، لأن السؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: ماذا كنا نفعل هنا، أمن أجل أن نتعلم الموت لنحقق حياة صالحة، كما ادعى ياسبرز في لحظة عجزه؟ كلا بالتأكيد، لأن هذا الفرض التسطيحي يناقض مبدأ الوجود المتحقق: وجد الكائن ليحيا، لأن بحياته وحدها يتحقق فعل الوجود الملموس، وهو مبدأ الوجود وطريقة تحقيقه التي يقبلها منطق العقل.

إن الإنسان كوجود ووعي وإرادة، عاش ومازال يعيش، مناقضاً لفرضية هيدجر، وكثير غيره من الفلاسفة الوجودين، في أن الإنسان موجود من أجل الموت، بل لعل هذه الفرضية هي الأكثر سذاجة وتناقضاً في طروحات هيدجر، لأنها تناقض إيمان الإنسان بذاته، الذي ينبني عليه تطلعه، هذا التطلع الذي وقف ويقف وراء كل منجز الإنسان العلمي والتكنولوجي والحضاري، الذي هو ليس سوى عملية سعي دؤوبة لوقف الموت عند حد، والصراخ في وجهه، كسطوة غاشمة، أن قف عند حد أنت تغتصب وجودي وكينونتي بلا وجه حق، وهما هويتي وأغلى ما أملك.. فأنا لم أولد لأموت، لأن هذا يناقض فعل الحياة الذي حكم وجودي من لحظة ولادتي، وإلا فلم وجدت وولدت؟ أمن أجل أن أموت؟ هل ستقول لي إني سأموت من أجل أن أذهب لوجود وحياة أكثر ديمومة وأكثر صفاء؟ سأقول لك إني محكوم، بالفطرة، (فطرة النزوع والتطلع)، بالمنظور والملموس، وما تعدني به من وجود بديل لا دليل ملموس ولا منظور عليه، وأنا وكل البشر لا نستطيع الخروج من جلد هذه الفطرة. أعطني رغيف خبز، (من الوجود الذي تعدني به بعد الموت)، ودعني أتذوقه لأقول إن ثمة رغيف خبز في وجود غير هذا الوجود، أما أن تأتي برسام فاشل يرسم لي رغيف خبز على جدار، فهذا لن يعني لي أن ثمة رغيف خبز في مكان لا أراه. دعني أرى رغيف الخبز أولاً لأرى المكان الذي يوجد فيه. المكان الذي تعدني به، كوجود أكثر إمكانية وأكثر ديمومة، لا تأتيني منه رائحة رغيف خبز حتى؛ بل على العكس، فإذا ما نبشت قبر جدك فلن أشم غير رائحة جيفة، وقبر جدك وقبر جدي أقصى ما أستطيع رؤيته من الوجود أو الحياة التي تعدني بهما.

هل يعني هذا أن الموت ظاهرة مقحمة على الحياة؟

كل البشر اتفقوا ومازالوا متفقين بل ومؤمنين إيماناً تاماً، كذوات وكينونات، أنهم إنما ولدوا ليعيشوا، وجاؤوا إلى هنا ليبقوا لا ليرحلوا بالطريقة المأساوية التي يمثلها ويفرضها الموت؛ وعليه فإنهم مؤمنون تماماً أن فعل الموت القاسي والأعمى ظاهرة مقحمة، ولا يمكن أن تكون طريقة مناسبة لعملية انتقال لوجود ثابت ومستمر في حياة ثانية.

إذاً الموت ليس من الحياة، كما يقول سارتر، وإن كان ما يزال يمتلك القدرة على فرض فعله الباتر لسيرورة الحياة وصيرورتها؛ بل هو فعل طارئ وقسري، بحكم امتلاكه لقوة فرض فعله القاطع للحياة فقط، يأتي فجأة وبطريقة غير معقولة، عابثة ومهشمة لحياة الفرد، وبصيغة بمنتهى القسوة واللامسؤولية؛ وهو بهذا، ورغم فرضه لنهاية حياة الإنسان، إلا أنه لا يمكن أن يمثل جزءاً من الحياة، كما قال سارتر، لأنه يمثل حالة اعتداء وقهر لهدف الحياة الأول، بعد الوجود (ولادة الفرد – الذات): الحياة.

إذن الموت حادث اعتداء قهري على الحياة ككل وعلى عملية الإيمان العادلة بكيان الذات، بصفتها وحدة الوجود الأولى التي تؤسس لفعل وكيان الوجود وصيغة تمثله وقيامه، كمنظور ملموس وقيام فعلي مدرك، وعليه فإنه يبقى فعلاً دخيلاً ومقحماً مادام مفروضاً من الخارج وليس خياراً ذاتياً؛ ومن هنا تأتي رؤيتنا في كون الفرد، الإنسان، كوحدة تكوينية موحدة قائمة بذاتها وأن عملية شطرها إلى نصفين أو مكونين، جسد وروح، إنما هي تندرج تحت عملية تبرير لقبول وقوع الموت، كفعل مازال غير مفهوم ويعجز الإنسان عن رده. وعليه، واستناداً إلى هذه الصورة،

لا يمكن اعتبار الموت كشيء ذاتي لصيق إلا في حالة الانتحار الإرادي وحدها، وفيها وحدها يمكن للذات أن تسمي فعل الموت (موتي الذاتي أو موتي أنا)

ولعل اكتشاف مومياءات الفراعنة (بما يمثله من إصرار على رفض الموت) أنصع دليل على أن الموت لا يمكن أن يكون غير عملية محق للحياة، لذات لم ترَ فيه – الموت – غير عملية اعتداء على ديمومتها التي هي جوهر الوجود وصورة تحقيقه، والتي لن يتحقق من دونها، وفق رؤية الكيان الفردي الذاتية: لست وسيلة لهو لأحد، جئت هنا لأبقى وليستمر فعل الوجود بوجودي، وإلا لمَ تحملت عبء القدوم والعيش والكد؟

ووفق هذا التصور تكون المرآة قد تم حشوها بصور تبريرية وخيالات ترهيبية لتمرير وقبول صيغة الموت الواقعة، وكأنها – المرآة – كيس نفايات وليست وسيلة تفكير، أو واجهة لعكس صور التفكير، ولهذا أصرت على أن تكون صورة الموت البشعة أول ما يطفو على سطحها، من أجل توطين الذات على قبول فعله الشاذ المناقض لرغبة الحياة والوجود، لا لشيء سوى لعجز الذات عن رده أو ايقاف فعله عند حد.

***

مجموع التصورات الاستسلامية عن هذا الوحش الفاتك، الموت، وبتحولها إلى ثقافة لاهوتية واجتماعية، كرست وضعاً ثقافياً مختلاً، فرض نفسه بالتقادم، وفرضته المؤسسات الاجتماعية والمعبدية بالترديد المتواصل، إلى مسلّمة ثقافية، أخذت تفرض نفسها على النصوص الأدبية، في عهود ما بعد ظهور الأديان خاصة؛ وإلا فإن بداية التفكير الإنساني، وفي انطلاقته التدوينية الأولى، وصلنا بصيغة نصوص شعرية رافضة تمام الرفض للموت، ولعل ملحمة جلجامش، وهي من أول الأساطير المدونة على ألواح الطين التي وصلتنا أو تم اكتشافها، تظهر لنا بطل تلك الأسطورة وهو خارج للبحث عن عشبة الخلود، تعبيراً عن رفضه للموت، بعد أن فجعه الموت بفقد صديقه أنكيدو. ولكن الموت وبدوام هيمنته وعجز الإنسان عن رد هذه الهيمنة، فرض نفسه على آليات تفكير أو لا وعي منتجي الأدب، شعراء وقصاصين وكتاب مسرح، وفيما بعد، روائيين، بتوالي تمردهم على التصورات المعبدية الجاهزة. وهذا ما أدى إلى تحوله إلى مهيمنة رؤيوية، داخل تفكير منتج النص، وهو ما يجب أن يدخل تفكير ورؤى النقاد من بعده، وهو ما يجب أن يدفع النقاد إلى تأطيره بالمفاهيم وقولبته بقواعد بنائية، داخل النص الأدبي/الثقافي، وهو ما سيكرس، بالتالي، جهد الأساطير والأدب الغرائبي والفنتازي، داخل الدرس النقدي الحديث، لأن النقد، سيجد أخيراً، طريقة لتفهم هذه (الأعاجيب) التي تكرس فكرة شذوذ الموت، في المدونة الأدبية/الثقافية، وأيضاً لتفهم عودة بطل رواية إلى الحياة بعد دفنه تحت التراب، رغم أن (مثل هذه الأعاجيب) كانت واردة ومشاعة في الأساطير القديمة، واليونانية على وجه التخصيص، حتى عهد ظهور الفلسفة اليونانية. أي إن التداول النقدي لفكرة شذوذ وطارئية الموت، ستحرض منتجي النصوص على المزيد من جهد التفكير والإنتاج الثقافي المحرض على تجاوز ونزع القدسية عن سلطة الموت، وبالتالي البحث عن طرق لرد سطوته وكبحها.

علينا أن نؤكد هنا أن الفلسفة كانت ومثلت أول مشاريع النقد الثقافي وانطلقت منه، وبهذا فإنها تكون أول المشاريع النقدية التي كان يجب أن يخرج منها الدرس النقدي الأكاديمي، سواء كان أدبياً أو ثقافياً، إلا أن هذا لم يحدث إلا مؤخراً (قياساً إلى عمر الفلسفة الطويل)، بظهور المناهج النقدية الحديثة (لم تعد حديثة نسبياً) التي قامت أو تبلورت كنتيجة لرؤى فلسفية متكاملة، كالبنيوية والتفكيكية وغيرها، قبل أن تنكص وتتخلى عن مشاريعها الفلسفية الشاملة، لتحصر النقد في زاوية أحادية ضيقة من معمار المنهج الفلسفي الذي انطلقت منه أو تأسست عليه؛ وقبل أن تحول جهدها من البحث الفلسفي/النقدي الجاد إلى (اللهو غير المسؤول) المتمثل في بناء الهياكل الفسيفسائية التجميلية للأطر الخارجية المظهرية لرؤاها النقدية، وعلى حساب جهدها الفلسفي وطرق تعميقه، من أجل منحها الفخامة التي تقنع الغير بأهميتها.

بل إن الدرس الأكاديمي الأدبي، الذي قاده مبدعو تلك الرؤى أو المناهج، والمثل بالواجهة النقدية، على وجه الخصوص، توجه باتجاه علمنة الأدب ككل (جعله علماً)، والمناهج النقدية على وجه الخصوص وخاصة فيما يخص أدوات التعامل مع النص الأدبي بعد إنتاجه (أدوات ومناهج النقد الأدبي والثقافي الحديثة)، متناسيا أن الأدب حالة إبداعية – شعورية وحسية لا تخضع لقانون، وأنه ينتج بسبب القلق الشعوري والوجودي (أي أن الأديب يكتب عما يقلقه بالدرجة الأولى) وأن القلق حالة شعورية، لا قوانين تتحكم بها، بما فيها منجز وأدوات علم النفس، لأن أدوات علم النفس كانت بحثية وتصنيفية، أكثر مما كانت علاجية.



ولهذا فإن الأدباء، وخاصة في حالة عدم فهم المتصدين للعملية النقدية، يعدون العملية النقدية عامل تعطيل وكبح للعملية الإبداعية، وخاصة عندما يكون النص الأدبي كاسراً للقوالب ومحلقا في فضاءات الخيال، بحثاً عن كوة للنظر البعيد والتهويم حول ما يقلق الإنسان، مما خرج عن سيطرة العلم، أو عجز العلم عن تفسيره، وأولها الموت طبعاً، الذي ظل سيفاً مسلطاً على وجود الكينونة الإنسانية، المحكومة بالاحتجاج والرفض لتسلط هذا الوحش الماحق، العاجز عن تقديم مبررات مقنعة لفعله.

فهل خدم توجه الدرس الأدبي الأكاديمي (النقدي)، باتجاه علمنة الأدب، عملية الإنتاج الأدبي وخلقه، باعتباره سابقاً للفلسفة في البحث وتجسيد ما يقلق الإنسان؟

بالتأكيد لا، بل وكان مضيعة للوقت أيضاً، لأنه ابتعد عن قاعدة انطلاقه التي خرج من جهدها ومن أجله، الفلسفة وأهدافها.

كاتب من العراق



تيه المثقف العربي

صالح لبريني

إذا كان المثقف فاعلا من الفواعل المؤثّرة في تشكّل الوعي لدى المجتمع وعاملا من العوامل المسهمة في بلورة تصوّر عميق تجاه الواقع ومفارقاته بغية قراءته قراءة مدركة للأعطاب والفجوات التي تَعْتَوِرُ كينونة المجتمع، وتكون له القدرة على الإجابة عن الأسئلة الملحّة والحارقة في آن، فإنه - أي المثقف - يوجد في حالة غيبوبة تامة، فاقدا البوصلة، وبعيدا كل البعد عن هذه الانشغالات المؤرقة والمحيّرة، وأصبحت مكانته يشوبها الكثير من الالتباس والغموض، وبصريح العبارة لا وجود له داخل النسق العام للمجتمع، مما يفرض عليه الخروج من القوقعة التي وضع فيها نفسه بالانفتاح على أهم التبدّلات والتغيّرات التي شهدها الواقع العربي، والمُعبّرة عن أزمة المجتمع وشلليته، والكاشفة عن الارتكاس التاريخي والحضاري الذي يتخبط فيه العالم "العربي".

المجتمع العربي يعاني من العديد من الإشكالات العويصة المتعلّقة أولا بالهوية العربية، التي فقدت بريقها ووهجها وقيمتها بفعل ما حصل من انسلاخ الذات عن كينونتها العربية والارتماء في حضن من كان عدوّا لمصالح العرب، وسببا في الهزائم المتتالية على كافّة المناحي والوجوه، هذا الآخر الذي اجتهد ومازال يجتهد في اصطناع كل ما يؤدي إلى تعطيل عجلة التنمية الحقيقية، وبناء مجتمع يليق بالحياة والتقدم والرقي، بوصف تاريخه وحضارته يسمحان له بذلك، إضافة إلى إثارة العوائق والمثبطات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية، بنهج وسائل تزيد الوضع في العالم العربي تأزّما وأكثر إيلاما. فالهوية ليست بطاقة نشهرها في وجه المختلف معنا، وإنّما هي انتماء للمشترك لغة ودينا وتاريخا وحضارة، وانهمام بالقضايا التي تجمع أكثر مما تُفرّق، وعقيدة متأصلة شعورا وعقلا، بعيدا عن وصفها قناعا نرتديه، والأكثر من هذا أن الهوية ذاك الأكسجين الذي يتنفّسه كل مواطن له جذر مّا في أرض مّا، وتلك العادات والتقاليد التي تسِمُ ممارساتنا اليومية والمناسباتية. هذا الوضع يدعونا إلى طرح السؤال الآتي: هل يمكن الحديث عن الهوية العربية في ظل الوضع القائم؟ وما جدوى هوية معطوبة في عالم متغيّر؟ وما السبل الكفيلة لإعادة الروح إلى هذا الجسد العربي السقيم؟ الحقيقة، وفي ظل الواقع المعيش، من الصعب الحديث عن هوية عربية، نظرا لما تشهده الرقعة العربية من ادّعاءات وفذلكات وتأسيس لهويات خاصة، بعبارة أخرى غدونا نسمع الخصوصية الهوياتية للمجتمع العربي، ضاربين عرض الإهمال الهوية العربية في كليتها وشموليتها، ومن تمّ على المثقف مجابهة هذا الواقع بإرادة التحدّي، ونهج سبل إحياء الصلات والأواصر، عبر تشكيل حلف ثقافي مقصديته الاشتغال، وفق منظور يستجيب لأسئلة وإشكالات اللحظة التاريخية العصيبة، التي تمرّ منها البلاد العربية، منظور يعيد الحياة لجسد عربي يوجد في قاعة الإنعاش وفي حال احتضار سريري.

وثانيا الوحدة العربية الموسومة بالتشرذم وتفكّك أوصالها، بخيبة أحلامها وانهيار صرحها، فتحوّلت الدول إلى كيانات تحت رحمة النظام العالمي الجديد. وتمّ تمزيقها شرّ تمزيق، فغدت هذه الوحدة شذَر مذَر- كما تقول العرب - مفكّكة ومُحلحلة. فالحلم العربي بالوحدة، الذي ناضلت من أجله ساسة ومثقفون وفاعلون مدنيون، في تلك الفترة العصيبة، وأهدرت الطاقات وكبرت الآمال في سياقه، كان مجرد سراب يراه الظامئ في الصحراء ماء، لكنه بمجرّد الاقتراب منه ينفلت منه، ويزداد عطشه، ولعلّ العطش الملازم للعربي، منذ عقود من الزمن، احتدّ وزاد أُواره في العقدين الأولين من الألفية الثالثة، هذه الأخيرة شهدت أكبر انهيار للكيان العربي بفضل عوامل ذاتية وموضوعية ساهمت في تأجيج الصراعات واختلاق بؤر متوتّرة في هذا الكيان، مما انعكس سلبا على كل محاولة تروم استعادة هذه الوحدة المأسوف على اندحارها المباغت والمفاجئ، وأيضا جرّاء ضيق الأفق السياسي المتحكم في العلاقات العربية - العربية، وغياب مشروع وحدوي موحد بعد الفشل الذريع الذي منيت به زمرة من المبادرات العربية في خمسينات وستينات القرن العشرين. وعليه من الصعوبة بمكان الحديث عن وحدة اللغة والدين والمصير، لأن واقع الحال يؤكّد نقيض المقول، ويكرّس التشتت والتباعد والتناحر، ويرسّخ الفُرقة بتقطيع أواصر الصلة التي تجمع العربي بأخيه العربي من مشرقه إلى مغربه. الأمر الذي يفرض على المثقف العربي أن يتجاوز الخلافات السياسية بين الأنظمة العربية بتشكيل جبهة ثقافية عربية مهمّتها الأساس بناء مشروع وحدوي عماده فكر متنور عقلاني بعيد عن الأصوليات بشتى مسمياتها.

وثالثا انهيار الدولة في معظم الخارطة العربية جراء اختلاق صراعات وحروب بين الإخوة الأعداء، فدخلت المنطقة العربية في تطاحنات قوّضت كيانات دول كانت تمثل الجدار الآمن والمنبع أمام سطوة الكيان الصهيوني المتغطرس، فاستحالت دول العراق وسوريا وليبيا واليمن إلى بؤر لإثارة الفتن المذهبية والاقتتال بين الفرقاء السياسيين الذين يأتمرون بأوامر المتحكّمين في زمام الصراع المفتعل بين مكونات المجتمعات العربية، وقد تحقّق هذا على

يد دول عربية بلا تاريخ وبلا حضارة، والتي تفنّنت في لعب أدوار خبيثة ومشينة في تخريب وتدمير دول عربية لها مكانتها التاريخية والحضارية بدعوى "الربيع العربي" وهو الحلم الذي صار خريفا عربيا أتى على الأخضر واليابس، بفعل معاندة النظم المستبدة واستقدامها الأعداء لينصروها على شعوبها. وهو ما أعاد العالم العربي إلى العهود البائدة، وحتّم على الكيانات أن تظل تحت رحمة التخلف الحضاري من جديد. إن ما حملته السياقات المضادة للربيع العربي للمجتمعات الثائرة على الطغيان من نتائج عكسية يطرح على النخب الداعية إلى التغيير إعادة النظر في الكثير من القضايا المتعلقة بالمسار الديمقراطي نحو تحقيق بناء الدولة الحديثة بمواصفات تلبّي حاجيات مواطن عربي أمله العيش الكريم والشعور بالأمن والأمان، وتُشرع في وجهه نوافذ الحرية والتعبير والرغبة في معانقة المستقبل من غير قيود ولا متاريس أيّا تكن.

هذا الوضع الكارثي، الذي ينبئ بمخاطر مُحدقَة بمآل هذه "الأمة التي كانت تسمى عربية" ومصيرها، وبأنها "خير أمة أخرجت للناس"، يمكن وصفه بأبشع مشروع جهنمي يتفوّق على مشروع سايس بيكو المشؤوم الذي قسّم العالم العربي إلى دويلات وإمارات تناصر العدوّ، وتعادي إخوتها الذين تتقاسم معهم اللغة والتاريخ، الدين والمصير، وكل المخططات التقسيمية التي قامت بها الدول الغربية لتفتيت المفتت وتجزّئ المجزّأ. هذه الحال المأزومة والحالكة تفرض على المثقف أن يكون أكثر فاعلية للانخراط في أسئلة الحاضر والآني، قارئا ومتأمّلا، مُفكّكا ومحلّلا ثم مأوّلا لخطاب عالمي سائد ومهيمن يعمل بكل ما يملك من قوة اقتصادية وسياسية وعسكرية وإعلامية على تكريس ثقافة التبعية والرضى بالأمر الواقع، من خلال خلق جبهة جماعية لمجابهة هذا الخطاب وإنتاج خطاب مقاوم يعرّي جوهر الصراع، والسعي نحو إشاعة ثقافة تناصر الحداثة والديمقراطية المنبثقة من رحم المجتمع العربي، وليست مستوردة، فكل مستورد من الطروحات والأفكار والتصورات يصطدم بمتاريس البنى والذهنيات التي تشكّل نسق العقل العربي. هذا العقل الذي لم يتخلّص من الماضي ولم يتمكّن من حسم الموقف في الكثير من القضايا الدينية والاجتماعية والثقافية التي تمثل من المثبطات العظمى لاختيار طريق حداثي عقلاني واضح. فبنية العقل العربي بنية متخلفة وخرافية، تعشش في أركانها عناكب التقليد والسّير على منوال السّلف الصالح، في زمن متحوّل لا يقبل الركون والاستسلام إلى عصور أنتجت رؤيتها للعالم وشيّدت حضارتها وفق إمكاناتها الذاتية، وكتبت تاريخ كينونتها بقوة السيف والنّقل.

فالصراع القائم لم يعد مرتبطا بالقيم والشعارات التي تمّ رفعها والتّغنّي بها في ستينات القرن الماضي مرورا بالسبعينات وحتى الثمانينات والتسعينات من قبيل تكريس حقوق الإنسان وحرية التعبير وتحديث المجتمع وتحقيق العدالة الاجتماعية والاقتصادية والسياسية والثقافية، فالخطاب الحقوقي والمطلبي كان في بعض الأحيان ذريعة للمزيد من الإخضاع للأنظمة المستبدّة الجائرة حتى تكون خانعة أمام إملاءات التوجهات الاستعمارية الكبرى وتصوّرات صندوق النقد الدولي، بل إن هذا الخطاب لم يكن إلا آلية من آليات الدول العظمى تستعملها ضد إرادة الشعوب التوّاقة للتحرر والانعتاق من سطوة البرامج الاقتصادية والاجتماعية المؤدّية إلى تثبيت سياسة العبودية والتبعية بشتى الأشكال والألوان، ولعل واقع التخلف والارتفاع المهول لنسب الأمية في كل مجالات الحياة، والإخفاق في بناء نظام سياسي ديمقراطي يكشف حقيقة هذه البرامج التي كانت - فقط - مجرّد قناع يخفي الوجه البشع للنظام العالمي الجديد، ويعرّي حقيقة المشاريع الجهنمية لاستعمار جديد باسم الديمقراطية.

مما سبق ذكره من تشخيص لواقع عربي مريض على المثقف ألا يبقى رهن مجاله الضيّق، غير مبال بمجريات الأحداث والوقائع، وبما يعرفه المجتمع العربي من انتكاسات ارتدادية في شتى مناحي الحياة، وعليه فالمفروض على المثقف العربي الإجابة عن هذه الاختلالات وتقويم الاعوجاج الفكري والثقافي، الذي غَدَا ضحْلا وسطحيا، نجم عنه غياب مثقف مشاكس ومتمرّد عن واقع مفروض ومرفوض في الآن نفسه، وكأن العقل العربي عاجز عن إدراك المأزق الخطير الذي تعيشه الذات في مواجهة هذه الإشكاليات العويصة والمستعصية إذا لم يتمّ إعادة النظر في طرق التناول والمعالجة بتجديد الأدوات وابتداع رؤى مُجرّدة من أثر القراءات السالفة، بإنتاج قراءة واعية ومدركة للأقانيم الثلاثة التي طرحناها سابقا والمتعلقة بالهوية والوحدة وانهيار نظام الدولة.

هذا الثالوث، في ظل هذه الفُرقة وهذه الظروف العصيبة، تظلّ في حكم المستحيل، نظرا لما يحيط بها من سياقات محلية ودولية، لكن هذا لا يمنع المثقف من القيام



ناصر حسين

بمهامه الوجودية والواقعية المتجلية في مواجهة واقع التشظّي والارتكاس التاريخي والحضاري الذي تعاني منه الأمة العربية من الماء إلى الماء، بطرح الأسئلة المقلقة والحرجة والحارقة، والتي بمُكْنها مقاومة هذا العبث العالمي ذي الملامح الاستبدادية والاستعمارية، ولكن بلبوسات متنوعة غايتها التحكم في الرقاب والعباد، من استيعاب الدرس في ظل جائحة كورونا التي حملت وستحمل معها الكثير من الإبدالات العميقة لها تأثيرات واضحة وجلية على كل البنى الفكرية والثقافية والاجتماعية والاقتصادية والسياسية. وبالتالي فالسؤال الثقافي لن يبقى مرتهنا بسؤال الحداثة وإنما متعلق بسؤال الكيفية التي بإمكانها أن تؤدّي إلى تحرر الذات من واقع منبثق من أسئلة الآني والتاريخي، بعيدا عن النكوص إلى الماضي المعبّر عن واقع يختلف جذريا عن واقع جديد سِمَته الانهيار الكامل للدولة الوطنية، وتخلّي "الأمة العربية" عن المشروع الوحدوي الحلم المستحيل، وتشويه للهوية بشكل مثير للحيرة والألم.

إن مسؤولية المثقف العربي، في ظل هذه الظروف العصيبة والمتشابكة، جسيمة تحتّم عليه تحمّل تبعاتها بإيمان وعقيدة، ببذل كل الإمكانات المتاحة لمواجهة واقع ينبئ بالكثير من التحولات الرهيبة التي ستمس البنى الاجتماعية والذهنية العربية، وستغيّر زوايا النظر لمعالجتها من قبل المهتم والمشتغل بأمور الأمة وهمومها المتشعبة. وتحفّزه على ارتياد الصعاب لتيسيرها أملا في استعادة الروح إلى جسد مشلول ومتشظّ، ومعلول بأسقام متوارثة، ومكبّل بأصفاد التقليد والتبعية، جسد صديق الماضي متشبث به، وعدوّ العقل والمستقبل، وتلك من بين العوائق التي تقف أمام الانفلات من هذا الوضع المزري، والخروج من عنق الزجاجة. دون نسيان ضرورة الابتعاد ما أمكن من ثقافة التوابيت والاقتراب من ثقافة الحياة، والسعي نحو معانقة الجمال.

لا غرو من القول إن ما ينتظر المثقف العربي أعظم مما هو كائن، خصوصا إذا انطلقنا من كون الممارسة الثقافية المؤسسة على رؤية عميقة والمستشرفة لأفق مستقبلي ينبني على العقلانية المستلهمة من العقل العربي والمنفتحة على العقل الغربي بحمولته الإيجابية وليس الاستعمارية الإقصائية، وذلك حتى يتمّ تشكيل هوية عربية متأصّلة ومتجذّرة في أرض تنطق العربية فكرا وعقلا، من خلالها، تتأسس وحدة عربية أصلها ثابت وفرعها يظلل الأرض العربية، ولن يتحقق هذا إلا بفضل إرادة سياسية وثقافية تعيد للدولة هيبتها المبنية على أسس ديمقراطية تحترم الاختلاف وتنبذ الائتلاف، وتعطي للمواطن مكانته اللائقة به، عبر ترسيخ ثقافة الحق والعدالة والمساواة، وحرية الانتماء والمحاسبة، فغياب هذه الثوابت والأسس تأكيد على غياب الأقانيم الثلاثة الهوية والوحدة والدولة.

كاتب من المغرب



ذئب المنفى الجريح

مفيد نجم

1

القطارات التي كانت في الماضي توقظ أشواق الرحيل عندي إلى مدن لا أعرفها، لم تترك لي من أشواقها سوى الفقد والخيبة وسباق المسافات الطويلة في مدن الريح والوحشة والألم. القطارات التي كانت تركض بي من أرض إلى أرض، والقطارات التي كانت تطوي كتاب أيامي المثقلة بالتعب والأسى، هي القطارات التي ما زلت أركض بها ومعها وراء حياة ضائعة مثل راية في ريح. قطارات والنهار والليل والوصول المتأخر وقد فاتني كل شيء في حياتي، هي القطارات التي أما زالت تلقي بي على أرصفة المدن الغريبة مثل حطام شجرة عارية في خريف طويل.

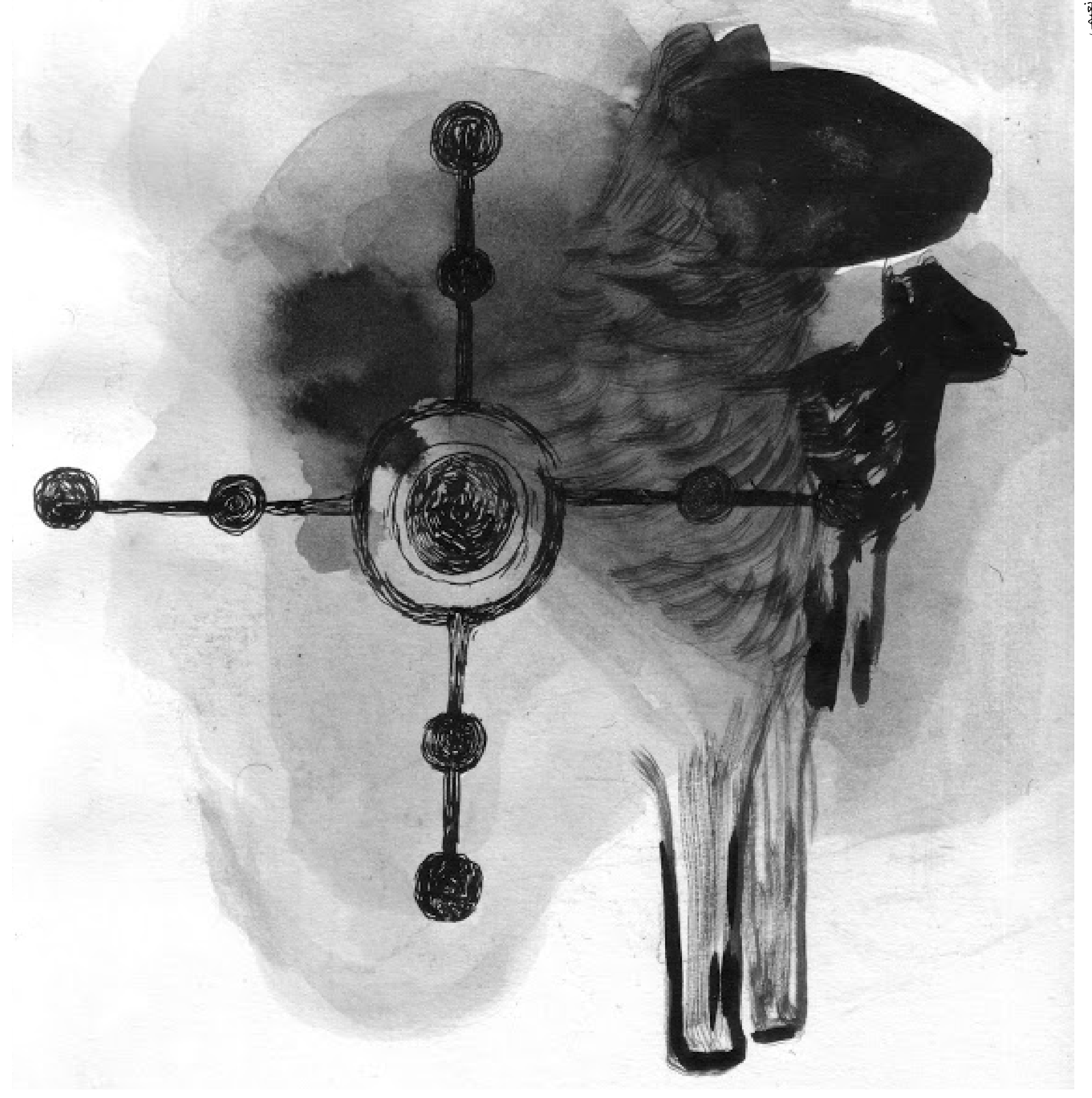
قطارات لا تنتهي لكل جهات الأرض المنهوبة، قطارات لليل المتأخر والصباحات الباردة، وقطارات للوقت العابر في أثر الوقت، كأن العالم لا يكف عن الركض وراء نفسه في هذه المتاهة الأبدية. أربع سنوات ونيف وأنا أركض لاهثا بين محطة وأخرى، ومدينة ومدينة وراء أمل ما يعيد لنا السكينة ولو إلى حين. كل يوم كان علي أن استعيد سيرة ما مضى من أيام: الأدراج العالية نفسها، الخوف وقلق الانتظار وضجيج القطارات الذي لا يتوقف، الوحشة المستبدة بغريب، والركض مع الذئاب في هذا المنفى الذي لا شيء فيه يمكن أن يعيدني إلى أرض حنيني التي أضحت مسكونة بالخراب والموت. في الصباحات الباكرة أو في ساعات المساء المتأخرة كان علي أن أركض مع ريح الوقت بين محطة ومحطة، كي أدرك مواعيدها التي كثيرا ما كانت تفوتني. قطارات أنهكها الركض مثلي، وأخرى لوصولي المتأخر في محطات لا ينتظرنا فيها أحد ولا يدّ تلوح فيها لغريب. هنا لا شيء يذهب أو يعود بي، مفرد ووحيد مثل ذئب جريح يتحدر من أعالي هذه الصباحات إلى قاع الألم المستبد بروحي لكي أتابع سباقي المحموم مع الوقت والأمل.

ثلج على كل شيء، على الأرصفة ونوافذ القطارات وغابات الليل وثلج على القلب الذي يعوي في هذه المفازات كذئب جريح.كل شيء هنا يدّمي القلب الوحشة والحنين واسم البلاد الطاعن في الحزن، فيا الله لا باب هنا لأطرقه ولا روح تميل على روحي ولا قطار يعيديني إلى أرض طفولتي التي اغتصبوها. على هذه الحجارة أو على هذه المقاعد الباردة ثمة ليل يجلس إلي وصباحات تركض بي في مدن أطارد أسماءها كما أطارد أيامي الثكلى في خريف حياتي الطويل. فما الذي نفعله بعد وكل شيء أصبح يخوننا: الوقت والجسد الذي ما زال يدافع عن آخر حصونهالمحاصرة والحياة التي خذلتنا كثيرا والعالم الذيما زال يكتفي بعرض أشكال موتنا على شاشاته كل يوم.

على كل شيء في هذه المحطات القريبة والبعيدة، وعلى أيامي التي أركض بها وتركض بي أثر من وجعي . هناك أو هنا كنت أقف أمام أقدار حياتي التي تعصف بي مثل جندي مهزوم. وسط هذا السيل البشري المتدفق من حولي كنت أحاول قراءة العالم الذي أغرق فيه، عمال ومحاربون نجوا من حروب كثيرة، نساء وحيدات كحدائق مهجورة ونساء على موعد مع الحب أو ذاهبات إليه بشوق، كهول عاطلون عن الحياة والموت، وشباب في ميعة الحب لا يتوقفون عن كتابة رسائل قصيرة تطير بأجنحة الواي فاي، مرضى وحالمون على مقعد واحد، سياح بلكنات أجنبية مختلفة ولاجئون لا يتوقفون عن الثرثرة كأنهم يحاولون التغلب على وحشة المنفى بالكلام، نساء تراقب العالم من نوافذ القطارات المسرعة وقد فاتهن كل شيء، وعيون تطارد خيالاتها في البعيد. هنا حيث تتحول الحياة إلى رمية نرد في فضاء العدم، حيث توزعنا القطارات مثل رسائل عاجلة على أرصفة مدن النسيان كنت أحمل حقيبة أحزاني الثقيلة وأركض من ليل إلى ليل ومن قطار إلى قطار كوعل ينزف في غابة ليله الأخير.

2

في هذه المدينة التي لا تنام ثمة أوقات هاربة كنا نصل بينها بأنفاس



أنس نعيمي

لاهثة وروح تائهة بين نهار وليل. لا ذاكرة لهذا الليل ولا ذاكرة لي وأنا أضيع في متاهة الأرقام والآرصفة والممرات التي كنت أعبرها بخطى خائفة وقلب حزين. لا سماء هنا نطل عليها أو تطل علينا. لا أشجار ولا نوافذ لا ليل ولا نهار في هذه المتاهة المسكونة بضجيج القطارات التي لا تتوقف عن الركض في كل اتجاه وفي كل وقت. كل شيء هنا عابر وجريح حتى القبلة وتلويحة اليد والكلمات الضائعة في الضجيج. في قاع هذه المدن العجيبة التي تتدفق فيها أنهار القطارات اللاهثة بين ضفاف الاسمنت والحديد ثمة حياة عابرة تتحرك دون توقف بين مطاعم وكافتيريات وبائعي زهور بلكنات أجنبية وثمة مشردون وبائعو مخدرات ولصوص محترفون وأرصفة متعبة من كثرة الأقدام التي تمر عليها قبل أن تتطاير مثل أوراق في ريح خريف لا تتوقف عن الهبوب. هنا لا نعرف من يركض وراء من في هذه الأقفاص الحجرية الباردة، ومن يحاول أن يمسك بثياب من، الوقت المستبد بحياة لا تكف عن الركض أم البشر وقد تحولوا إلى عبيد للوقت . لا أحد هنا ينتظر أحدا ولا أحد يلوح لأحد. لا أرض للخيال ولا للأساطير. عراء كامل في ليل لا يكف عن التحيق بالعابرين، حيث كل شيء عابر وسريع وقابل للنسيان .

في ساعات الصباح الأولى كما في ساعات ما بعد الظهيرة، لا شيء يتغير سوى منسوب هذا السيل البشري المتدفق، ونعاس المسافرين وثرثراتهم في عربات الدرجة الرخيصة، التي كانت تغصّ بنا، أو في الممرات التي تصعد براكبي الدرجات الممتازة إلى حيث يطلون على الحياة من وراء نوافذ عالية بخيال نسر طليق. في الأمكنة التي

كانت تصل بين عالم ركاب الدرجة الممتازة والدرجة العادية كنت أتقاسم المقاعد القليلة هناك مع مسافرين آخرين أكثر وحشة وصمتا مني، أو أكون الراكب الوحيد الذي يمر به الآخرون دون التفات كأي كائن جدير بالرثاء والشفقة. في هذا الهامش المهمل كنت أنطوي على وجعي، وأنتظر الوصول إلى محطة أخرى أعرف أني لن أجد فيها سوى حياتي التي تركتها ترتجف وحيدة في ليلها الطاعن بالأوجاع. هناك كنت أتابع ركضي المجنون وراء أمل أخاف أن يضيع مني في أي لحظة.

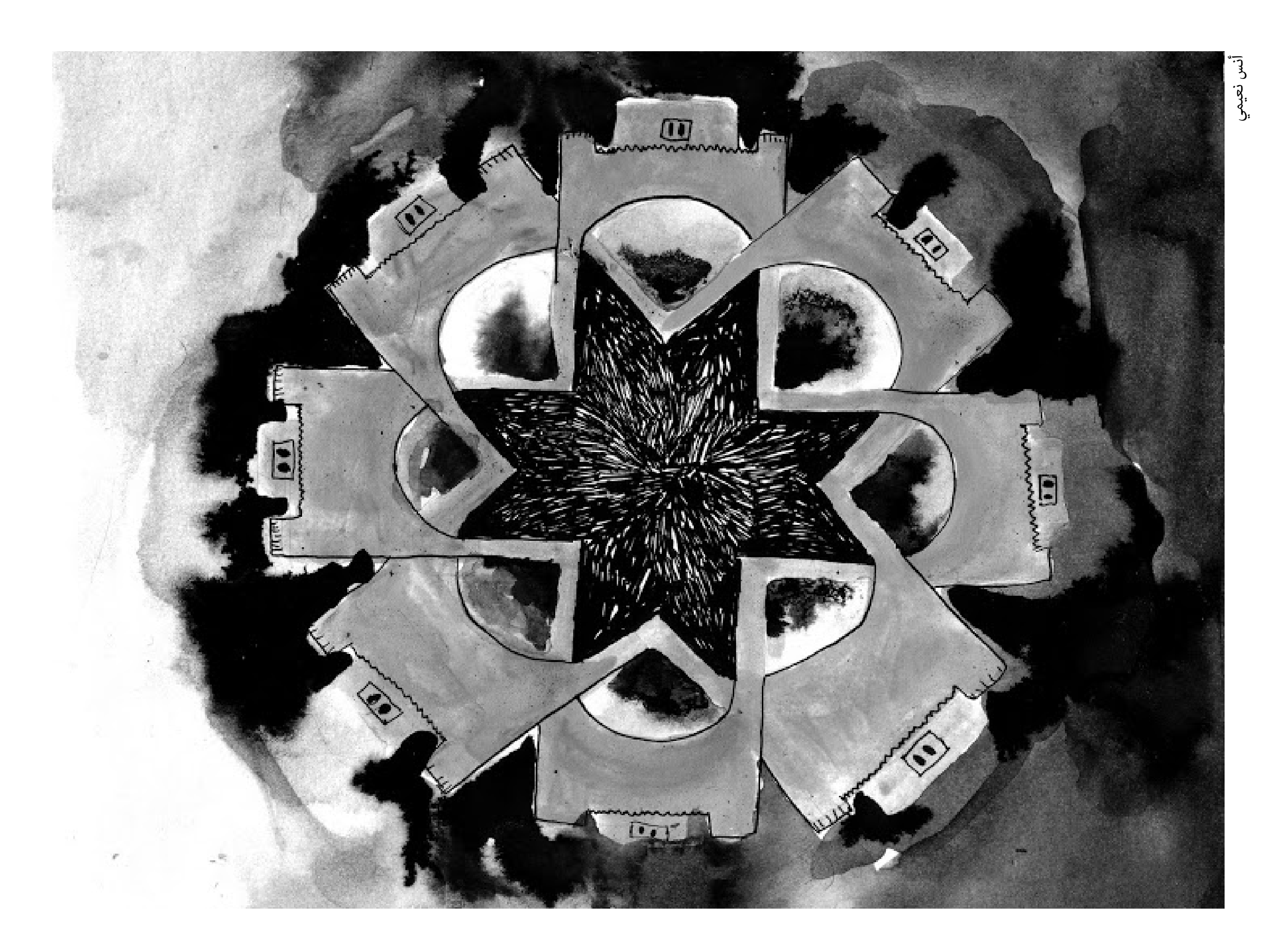
3

على أرصفة هذه المحطات العالية كنت أقف، وفي داخلي يعوي قطيع ذئاب جريح. كنت أطلّ على الشوارع التي تستفيق على صخبها وحيدا ويائسا كجسد معلق من روحه في فراغ. كنت أركض وراء القطارات قبل أن تفوتني مثلما أركض وراء حياة مخافة أن تفوتني، حيث لا أحد يواسي أحدا في هذا العراء العاطفي المخيف. كنت أتحرك مثل بندول ساعة لا يتوقف عن الحركة أوزع حزني على صباحات العالم، وأنا أتأمل عشرات الوجوه الغريبة حولي كأني أفتح صفحات كتاب سطر بجميع لغات العالم. كهول بمعاطف ثقيلة وأقدام لا تكاد تحملهم، عاش أغلبهم كابوس الحرب الكونية الثانية ونجوا منها بإعجوبة. كان بعضهم يجلس ساهما طوال الوقت كأنه يحصي خسارات حياته، أو يميل على بعضه مثل أشجار تنطوي على حطام أغصانها في شتاء طويل. كانت النساء من حولي هن الأكثر رغبة في الثرثرة كأنهن يحولن الحياة إلى رواية قابلة للتصديق.

وصلت متأخرا إلى المشفى وكان علي أن أصعد سريعا درج الطابق الثاني حيث ترقد زوجتي في غرفة تطل على ممر طويل. كانت الحركة قد بدأت تدور سريعا بين الغرف وفي الممرات لكنه كان علي أن أعبر سريعا لمواساة زوجتي العائدة من غرف تصوير الرنين المغناطيسي المخيف. كانت تجلس صامتة ووحيدة على الأريكة، فلم أجد من الكلمات ما يعينني على تبديد صمتها. جلست قربها صامتا كأن عدوى الصمت انتقلت إلي. كنا وحيدين نجلس في عراء الوقت ننتظر ما ستفاجئنا الصورة به. كانت حركة الممرضات من حولنا لا تتوقف كأنهن في سباق مع الزمن للعودة إلى البيت كن ينهين واجباتهن على عجل للعودة إلى البيت والاحتفال بليلة عيد الميلاد.

انتظرت أن يتصل أحد بنا أو أن أجدّ أحدا أتصل به لكي أؤنس وحشة روحي وأبدد شيئا من قلقي المستبد. كنت أخرج جهاز الموبايل من جيبي، أرمقه بحزن ثم أعيده إلى مكانه، وعندما لا أجد ما يخفف عني قلقي كنت أنهض وأسير نحو النافذة. من هناك كنت أتأمل مشهد المدينة الغارقة في خضرة غابتها المغسولة بالمطر وأضواء المساء. على طرف الشارع المحاذي للمشفى كانت تمتد البيوت القرميدية بحدائقها ونوافذها التي اكتست بزينة الأعياد. كانت برودة الطقس تجعل حركة الحياة خارج المنازل شبه معدومة بينما كانت الحياة تضج في الداخل. لا أدري كيف استيقظت ذاكرة الجسد عندما كنت أتكوم على جسدي المثخن بجراحه بعد يوم طويل من التعذيب. أكثر من ثلاثين عاما مرَّ على ذلك اليوم الذي يشبه هذا اليوم، وكأن الألم يوقظ الألم في ذاكرة مثقلة بالآلام . كنت أهوي في ذلك القاع المظلم بخفة عجيبة وأنا أندفع مع ماء نهر كان ينحدر بي من طبقة إلى أخرى دون توقف. لا أتذكر كم من الوقت مرّ حتى استيقظت على ألم صاعق يمتد من ساقي التي لا أعرف كيف تحركت إلى قمة رأسي. ثوان بسيطة مرت قبل أن أعود واستغرق في غيبوبتي من جديد. لم يكن هناك ليل ولا نهار لأعرف ما أنا فيه من ظلمة كانت تغمرني وتغمر المكان من حولي. حاولت أن احتمي من آلام جسدي بجسدي فانكفأت عليه وتركته يغرق في ظلمة غيبوبته من جديد. دمعة كبيرة وحارة راحت تنساب على خدي وأنا أتذكر كل هذه الحياة التي لم تمنحني سوى الألم والخسران. أسرعت أمسح دمعتي وأنا أتلفت حولي مخافة أن تراها زوجتي لكي لا أزيدها حزنا على حزن.

كانت ما تزل تجلس على أريكتها حين التفت عليها لأقول لها شيئا يستعيدها من أفكارها التي تتقاذفها في بحر توقعاتها الصاخب. نهضت فجأة وطلبت مني أن نعودة إلى غرفتها. سارت وسرت وراءها دون أن نتبادل كلمة واحدة، كأنه لم تعد ثمة حاجة للكلام قبل أن يقول الطب كلمته. جلسنا على سريرها صامتين نترقب وصول النتيجة التي تأخر ظهورها. فجأة فتح الباب الغرفة وأطلت الممرضة وهي تحمل ورقة في يدها. كانت ابتسامتها تسبقها وهي تعلن نتيجة الصورة كأنها كانت تعيش معنا تجربة الانتظار المرعبة. ظلت واقفة مكانها وهي تصرخ كاينه بروبليم كاينه بروبليم. اندفعت زوجتي نحوها تعانقها وهي لا تكاد تصدق ما تقوله لها الممرضة. وقفت حائرا لا أعرف ما الذي يمكن أن أفعله في هذه اللحظة التي لا تشبها أي لحظة أخرى. أسرعت أن ألملم أوراقها وأدويتها وبعض ألبستها وأدفعها في الحقيبة استعدادا لمغادرة المشفى. طوال طريق العودة إلى البيت كانت زوجتي لا تتوقف عن الابتسام وهي تنتظر إليّ كأنها لا تصدق ما حدث.


أنس نعيمي

4

تحولت الحياة في المنفى إلى دوائر تتسع أكثر فأكثر ثم تتلاشى مثل بحيرة ألقي إليها بحجر كبير. دوائر للخوف وأخرى للألم ودوائر للضياع الآدمي أمام مصير مجهول. لم يعد سؤال المنفى والوطن يختصر الحياة هنا بعد التطور الخطير الذي طرأ على مرض زوجتي المقيم. لقد تحولت الحياة إلى مجرد كلمات معلقة بشفاه طبيب أو طبيبة في كل جولة من جولات العلاج التي كانت لا تتوقف. كان خوفنا في كل مرة أكبر من قدرتنا على الاحتمال. كنا مثل سجين ينتظر النطق بالحكم المبرم عليه دون أن يكون بمقدورة فعل أي شيء. أربع سنوات مرت وما زلنا نحاول في كل مرة أن نصل إلى المشفى في ساعة مبكرة لضمان الحصول على سرير فارغ. كان الطريق الطويل وسط الغابات والسهول والقرى التي لم تستيقظ بعد آسرا، لكن لا شيء كان بمقدوره أن ينتزعنا من ما نحن به من خوف وقلق مستوطن.

وصلنا إلى هناك لكننا كالعادة فوجئنا بأن عددا من من المرضى قد سبقونا في الوصول. حملت زوجتي أوراقها وطارت بها إلى غرفة الأطباء لإجراء التحاليل الأولية بينما كان علي أن أجلس في انتظارها. في كل مرة كنت استغرق في تأمل وجوه المرضى ومرافقيهم إن وجدوا. كانوا نساء ورجالا من مختلف الأعمار. كان بعضهم صامتا طوال الوقت والبعض الآخر يتبادل أحاديث المواساة والتشجيع بينما كنت الوحيد الذي يواسي نفسه. كنا نجلس ساعات طويلة حتى يفرغ سرير لزوجتي. كنا الغرباء الوحيدين في هذا المكان الغريب نواسي بعضنا البعض للتغلب على غربتنا وخوفنا المؤجل. في ممر المشفى كانت حركة الممرضات والمرضين والأطباء والطبيبات لا تتوقف حتى الساعة الثانية ظهرا موعد مجيء النوبة الجديدة. عالم آخر كان يجعلنا مشدودين إليه بانتظار الحصول على سرير. كل ذلك كان يجعلنا ننسى الحياة خارج هذه الجدران التي كانت تضيق علينا كثيرا حتى نكاد نحتنق بين جدرانها المغلقة على مصائرنا المجهولة.

كاتب وناقد من سوريا مقيم في برلين


ملف
استبداد الصورة
مقالان
عصر الصورة الواحدة
من الثقف إلى المؤثر
عزالدين بوركة
سلطة الصورة وسلطان ما يشاهد
عبدالرحيم الحسناوي



عصر الصورة الواحدة

من المثقف إلى المؤثر

عزالدين بوركة

يتسم عصرنا الحالي، بمسميات متعددة منها "ما بعد الحداثة" و"عصر السرعة" و"عصر الصورة" و"عصر المعلوماتية الفائقة" و"عصر ما بعد الفرجة".. وهي توصيفات - وغيرها - تتشارك في كونها تنبع من محصلات نظام الرأسمالية العالمية الجديدة خاصة، وما طرأ على العالم من متغيرات جوهرية تجعل من كل شيء "سائلا" بتعبير زيغمونت باومان، لم تسل منها أنظمة اشتراكية وشيوعية، مثل الصين، التي انخرطت فعليا في هذه السيولة الجارفة التي تتحكم في سرعتها الصور على مختلف شاشات العرض.

عالمنا عالم ذائب، لا أسس صلدة فيه، تكاد تغيب فيه الحدود وتمّحي كليا الجدران.. تداخلت فيه الأنظمة الإنسانية فيما بينها، وتداعت الأسوار لصالح نظام "شبه موحد"، تنصهر فيه الهويات على أرصفة الموانئ وعبر خوارزميات الحاسوب وصفحات مواقع التواصل الاجتماعي... كل شيء بات خاضعا لنظام السوق الموحد.. بما في ذلك "حياة الناس الخاصة واليمية"، مما قاد إلى محو الفواصل بين الفضاء الخاص والميدان العام.

سبق لحنة أرندت أن نادت بضرورة الالتزام بالفصل بين الفضاءين العام والخاص. إذ مع ظهور الدولة الحديثة، ومن ثم ظهور دولة الرفاهية الاجتماعية (the welfare state) حدث تداخل وارتباط بين المجال العمومي والسياسي والمجال الخاص، الذي يخص أبعاد العمل Labor (الشغل) والأثر Work (المنجز). فقد كان القدامى يميزون بسهولة بين الفضاء العائلي الذي يعتبرونه فضاء خاصًا، والفضاء السياسي الذي يعتبرونه عامًا. غير أنه مع ولوجنا للعصر الحالي، بات ينظر إلى المجتمع على أنه أسرة واحدة، وبالتالي صاحب الأمر تداعٍ للمجال العام وامّحاء للمجال الخاص والحميمي. ويعزز الأمر بشكل أكبر اليوم، بروز مواقع التواصل الاجتماعي في علاقتها الوطيدة بالمجال الاستهلاكي والنظام الرأسمالي.. إذ بات كل شيء قابلا لأن يغدو بضاعة ممكنة البيع والصرف.

دعت أرندت جاهدة، منذ عقود، إلى إعادة الأنشطة الثلاثة التي تعد سمة "الوضع البشري" إلى أماكنها المحددة. إذ أن المجال الخاص مرتبط بالعمل والأثر، وأما الفعل action فيقع في المجال العام، حيث أن العمل يعدّ النشاط الذي من خلاله يُنتج الإنسان الأشياء التي يكون الغرض منها الاستهلاك، وهو النشاط الذي ينطبق على المسار البيولوجي للجسم البشري. أما الأثر، فهو النشاط الذي من خلاله ينتج الإنسان عالماً إنسانيًا وثقافيًا، من حيث أن الشرط البشري للأثر هو الانتماء إلى العالم، ويتعلق الأمر بإنتاج عالم "اصطناعي" من الأشياء، عالم مختلف بوضوح عن كل محيط طبيعي؛ أشياء كالأعمال الفنية والمعالم والمدن والدور.. إلخ. وأشياء لا تختفي حال استعمالنا لها. وأما "الفعل" يُعرَّف بكونه ما يربطنا "نحن" بالآخرين؛ حيث أن الفعل متعلق بالحضارة والسياسة التي تهتم بالشيء المشترك.. والتي تعلي من وسائل إنتاج وجود أفضل، إذ أنه النشاط الوحيد الذي يضع البشر في علاقة دون وساطة الأشياء ولا وساطة المادة. وتخبرنا أرندت على أنه ومن أجل فهم الخطر الذي يهدد الوجود البشري - وهو خطر يأتي من إقصاء المجال الخاص، والذي لا يكون الحميمي بالنسبة إليه بديلًا موثوقًا بحقّ - من الأفضل أن نعتبر الخصائص غير الخاصة للخاص وهي خصائص أقدم من اكتشاف الحميمية ومستقلة عنها [1].

غير أن، وبفعل، غزو الصورة كل

المساحات الخاصة والعامة: أينما تولي وجهك ثمة صورة ! يعززها - في ذلك - خلق فضاءات افتراضية، لا إمكانية فيها لتحديد المجال الحميمي من العمومي.. بتنا إزاء حضور كليّ omniprésence للصورة. إنه الحضور المفرط جدا، الذي يرى فيه رجيس دوبري، تهديدا صريحا لتدمير نظم اشتغال التفويض الديمقراطي وتفكيكها [2]، الذي تقوضه الصورة فعليا اليوم. وهو ما دعا حنة أرندت، لما يقارب القرن من الزمن، إلى العمل على ضرورة التمييز بين المجال الخاص والمجال العمومي منطلقةً من تعريف أرسطو للإنسان بكونه "حيوان سياسي" (Zoon Politikon). إلا أنه بالنسبة إليها وتدريجيا عبر العصور، فقدَ الإنسان صفة السياسة الخالصة للوضع البشري؛ لتترجم بالتالي Politikon بالاجتماعي.. إذ تقول: إن العلاقة "الخاصة" بين الفعل والوجود المشترك تبدو مبررة تمامًا للترجمة القديمة للحيوان السياسي لدى أرسطو بـ"الحيوان الاجتماعي" هو ما نجده بعد في كتابات سينيك وهي الترجمة المعتمدة منذ توماس الأكويني: الإنسان سياسي بطبعه أيّ: اجتماعي [3].

غير أن عصر (صور) السيلفي المفرط في الأنانية، حوّل العالم من أرخبيل جزر (اجتماعية) مستقلة: المنازل المغلقة ذات الأسرار الخاصة؛ إلى منزل ذي الغرفة الواحدة، حيث الكل يقيم معك في الغرفة ذاتها.. لا مجال فيها للحميمية ! مما خلق "فضولا إِلتِذاذيا للدخول إلى حميمية الغير دون أن يعرف ذلك صراحة" [4]. وقد ساهمت في ذلك بشكل مهول، تلك الصور الذاتية (الطوعية): السيلفي. التي توضَع مكشوفة (عارية) للجميع، صور مفرطة في الأنانية..! "فالسيلفي يعبّر أيضا عن النقص الذي نحس به في أن نكون أفرادا، وعجزنا عن إيجاد معنى للرابط العميق مع الآخر، وألمنا في أن نحب أنفسنا، وأن نقبل بها خارج إكراهات الما فوق حداثة في 'وجود الكينونة': ضرورة أن يكون المرء جميلا، وضرورة أن يكون رياضيا وبيئيا وفعالا ومحبا وفي صحة جيدة، ومحبا للغير ولطيفا وأبا جيدا... الخ" [5]. لهذا تحوّل مفهوم التلقي إلى مفهوم "الحكم القضائي"، مستندا إلى عدد اللايكات (الإعجابات) والتفاعلات: لا بد أن يكون عددها في تزايد، وينبغي أن تصب تعليقات المعلقين (الرواد/هيئة المحلفين) فيما ينعش "أنا" صاحب المحتوى (المنشور). هكذا استحالت هذه الشبكات التواصلية إلى منصات "القضاء الافتراضي"، مما خلق أنواعا من الأمراض النفسية الجديدة المرتبطة بعصر الإنترنت والسيلفي: عصر الأنا الافتراضي. حيث يتم تغييب كل ما هو روحيّ في حضور تام للجسد افتراضيا.. جسد يسعى للكمال: جسد أجوف! فارغ من كل حالات السلب الممكنة التي تمنحه الطابع الإنساني، أو لنقل بتعبير أرندت "الشرط البشري"، المتمثل خاصة في الحياة التأملية.

إننا اليوم مهددون في ظل هذه "الأسرة الاجتماعية الصغيرة جدا" و"الافتراضية" بالشكل الكبير، أن نفقد نهائيا كل تمييز بين الحياة العامة المشتركة (السياسية والاجتماعية) والحياة الخاصة (الحميمية والسرية والشخصية). وتلعب الشبكات الاجتماعية ومواقع التواصل (مثل يوتيوب وتويتر وفيسبوك والتيك توك، وإنستغرام) الدور الحاسم في هذا الفقدان.. إذ تحولت

من مجرد منصات للقاء الافتراضي وتبادل الآراء، إلى فضاءات تنعدم فيها الحدود بين الفضاءين: العام والخاص.. بل قد "نجحت هذه المواقع في 'ترميز التافهين' كما يقال، أي تحويلهم إلى رموز"، كما يؤكد آلان دونو [6]. عملت هذه الفضاءات التواصلية على خلق ما سميَ بـ"المؤثرين" و"المؤثرات"، أو بتعبير أقل لطفا "صناع المحتوى"..

وهم في الغالب شباب وشابات على أتم الاستعداد لـ"تصوير" أي شيء من أجل جلب عدد أكبر من "المتبعين".. - لنقل "التابعين"! لأن في الأمر تأثيرا وتأثرا؛ بالإضافة إلى كون الصورة تمتلك في طياتها سلطة اعتبارية، يعمل هؤلاء المؤثرون على استخلاصها لصالحهم، بكل ما يتطلب الأمر من إمكانيات مادية ولامادية (خطابية وغيرها). ومنه "إنّ تَحوّل العالم إلى (مجرد) صورة فسيغدو متمتعا بالاكتفاء الذاتي ومكتملا، نوع من متوالية الإثباتات الموجبة affirmations. 'عالم جديد أفضل' [7] [بتعبير ألدوس هوكسلاي].. فوحدها الرموز القادرة على المعرضة والنفي [8] [السلب]"، يخبرنا دوبري. وهذا المعطى يتقاطع مع ما يؤكد عليه بيونغ شول هان في مؤلفه "مجتمع الاحتراق النفسي"، حيث تحول الزمن إلى "لحظة دائمة"، لا عابرة، فيها "يختصر المستقبل إلى حاضر طويل. إنه يفتقر الآن إلى أيّ سلبية" [9]. مما يخلق مجتمعا إيجابيا بالكامل، لا تمتد إليه حالات الغضب والحزن.. التي تعمل على تحقيق توازن في مستوى المشاعر والعواطف والتعرف على الآخر والتعامل معه.. بينما مجتمع الإيجاب الذي تخلقه هذه المنصات ويعمل على تطويره وتعزيزه هؤلاء الشباب، فيقوم بإلغاء كل العواطف الأخرى لصالح "السعادة المستدامة".. وهي الخطاب الذي تستند عليه الرأسمالية بشكل رئيس. لننظر إلى آليات عمل الإشهار: طرح المشكلة ومن ثم تبيان الحل البسيط والسهل ومنه الدخول في سعادة دائمة..!

يعمل رواد المواقع التواصلية الأكثر شهرة على إلغاء "طرح المشكلة" من معادلتهم، يمرون مباشرة إلى الحل وولوج السعادة: كل شيء لديهم بلون الفرح، لا مجال للّون القاتم أو حتى الرمادي. وهو ما يبحث عنه - تحديدا - أصحاب السلع والبضائع، لترويج منتوجاتهم بأقل تكلفة وأكثر فعالية.. فما أن يقدم المؤثر منتجا ما، حتى يكتسب هذا الأخير "قيمة افتراضية" تجعل منه "المنتج الأفضل"، بل قد يغدو في نظر "الموالين" المنتج الوحيد في السوق الموثوق فيه..

ويعمل هؤلاء المؤثرون على خلق جدالات معينة، تمتد لما وراء الحاسوب والهاتف الذكي، بالإضافة إلى انتشارها كالنار في الهشيم داخل كل الفضاءات الزرقاء.. وهو تطوّر لما سطره بيير بورديو في حديثه عن "سلطة التلفزيون"، أو لنقل بلغة عامة "سلطة الشاشة". إذ يرى أن قوة التلفزيون تقع في اللحظة التي يبدأ فيها المتلقون النقاش حول ما تم عرضه.. فيصير كل ما يعرضه هذا الجهاز ممتدا إلى حياتنا الخاصة وصانعا لآرائنا، دونما أدنى دراية منا.. بينما نحسب أنفسنا أننا أصحاب تلك الآراء.. فالتلفاز يعرض ما يريدنا أن نناقشه ونؤمن به [10]. تعمل الشاشة الذكية الجديدة عمل التلفزيون ولكن بشكل أكثر اختراقا للحظاتنا. إذ لم نعد نغلق الشاشة وننصرف إلى حال سبيلنا، إننا نحملها معنا أينما اتجهنا.. بالتالي، لم تعد ساحة النقاش تقع خارج ذلك الجهاز الوسيط، بل أصبحت داخل آخر أصغر (الهاتف الذكي) وأكبر سلطة وأعتد قوة (في خانة التعليقات اللامتناهية خاصة).

وعليه فإنّ كلا من التلفاز والأجهزة المعاصرة (الهاتف، الحاسوب، اللوحة الرقمية، لوحات الإعلانات الذكية...) قد أزالت عن الصورة "المسافة" التي عليها أن تخلقها بين المتلقي والموضوع المعروض، مما يمنحها قيمة قدسية لا قيمة العرض. فتغدو فضاءات الإنترنت محتوية على ما تعرضه وتشير إليه، لا كونها وسيطا وناقلا محايدا.. إذ أن الشاشة تقدم نفسها على أن الواقع. فيختفي الفرق بين السيمولاكر والأصل - بتعبير جان بودريار- فـ"كل الأشكال الراهنة للنشاط تتجه نحو الإعلان، ومعظمها يُستنفد فيه" [11]. هكذا ولجنا دوامة ومتاهة الإعلان(ات)، أو "الشكل الإعلاني"، كما يسميها بودريار نفسه.. فكل إعلان يحتاج لإعلان وكل ما لم يتم الترويج له إعلانيا يعدّ دون قيمة.. قيمة الشيء اليوم في مدى توسعه إعلانيا.. لهذا تدفع الشركات والمؤسسات والمصانع والمقولات، ما يتجاوز نصف أرباحها في وسائط الميديا بكل أنواعها: لا بد من احتكار كل شاشات العرض! وضرورة الاستعانة بكل الوسائل، وأهمها اليوم أصحاب الصفحات الذين تقاس قيمتهم السوقية بعدد المشاركين.

يوجه المؤثرون متابعيهم إلى ما يرغبون في أن يصدقوه، بعرض القضايا (أو المنتوجات المراد ترويجها) عبر صور محددة ومن زاوية معينة، مستغلين القدر الكافي من جماليات الغرافيك والإخراج الفني وتعديل الأصوات والنبرات والإضاءة، وغيرها من وسائل التوجيه. فيتحولون بفعل قادر إلى "مثقفين جدد"، يتم استدعاؤهم لقنوات التلفزيون، ومواقع وصفحات إلكترونية، للتحدث في مواضيع شائكة.. بل تعمد مؤسسات حكومية وخاصة إلى التشاور معهم أو جعلهم واجهة دعائية أو "خبراء ومستشارين معتمدين".

لا يتوقف الدور الذي يلعبهم هؤلاء المثقفون البدلاء، عند هذا الأمر.. إذ يساهمون بشكل واع أو غير واع، بتدمير الفضاء العام والخاص على حد سواء.. خالقين فضاء متجانسا، لا يؤمن بالاختلاف.. فضاء يضج بالحميمية المكشوفة والعارية. الكل ينشر قصصه ووقائعه وأسرار حياته الخاصة، من أجل استقطاب المشاهدين، وبالتالي الربح سواء داخل تلك المواقع التواصلية أو عبر ما يدفعه المشهرون.

وبما أنهم يملكون القدرة على التلاعب في الصورة بكل الطرق الممكنة، تصير "صورهم" طريقة حياة وأسلوب عيش يتبعه رواد صفحاتهم وقنواتهم. بل إن عدوى الصورة تتنقل بين المؤثرين أنفسهم، مما ينتج "صورة موحدة" قابلة للاستنساخ والتكاثر، مثلما تتكاثر الفايروسات والفطريات. وهو ما يهدد مفهوم نسبية الجمال وأسس الفن القائم على التعدد الهوياتي والثقافي والإثني. ومعه تحجيب كليّ للامرئي لصالح المرئي الموحد: فالاستتيقي يستعين دائما بالخفاء والحجب: مما يجعل كل ما هو فني قابلا للتأويل، قابلا للتعدد واختلاف القراءات.. كل يؤوّل حسب أناه! بينما في عصر الأنا المنصهرة لا يطفو على السطح سوى التفسير الواحد غير القابل للنقاش، لأنه الأكثر رواجا وتبنيا على الشاشات.

بتنا اليوم مهددين بفقدان أجسادنا، لصالح جسد مشترك، مما يستلزم غيابا تاما للوعي الفردي الذي سينصهر كليا في الوعي الجمالي، الذي تحدده شاشات العرض. بالتالي، سيغدو الاختلاف ذنبا عظيما، وامتلاك رأي خاص جريمة لا تغتفر، عليك أن تذوب في الجماعة الافتراضية - الواقعية، وأن تردد صوتها، صوت الإكليشيهات المتناسخة والمتشابهة.. صوت الشاشة التي تنتصر دائما.

كاتب من المغرب

الهوامش:

[1] راجع: حنة أرندت، الوضع البشري، ترجمة هادية العرقي، منشورات جداول ومؤسسة مؤمنون بلا حدود، 2015.
[2] Régis Debray, Vie et mort de l'image, éd. Gallimard, Paris, 1992, p. 465.
[3] حنة أرندت، المرجع السابق، ص 44.
[4] إلزا غودار، أنا أوسلفي إذن أنا موجود، تحولات الأنا في العصر الافتراضي، ترجمة سعيد بنكراد، المركز الثقافي للكتاب للنشر والتوزيع، المغرب، 2018، ص 141.
[5] المرجع نفسه، ص 140.
[6] آلان دونو، نظام التفاهة، ترجمة مشاعل عبد العزيز الهاجري، منشورات دار سؤال للنشر، بيروت، 2020، ص 52.
[7] عن روايته Brave New World
[8] Régis Debray, op. cit., p. 446.
[9] بيونغ شول هان، مجتمع الاحتراق النفسي، ترجمة بد الدين مصطفى، دار معنى للنشر والتوزيع، 2021، ص 41.
[10] راجع كتاب:
Pierre Bourdieu, Sur la télévision, Raison d'agir éditions, Paris, 2008.
[11] جان بودريار، المصطنَع والاصطناع، ترجمة جوزيف عبد الله، المنظمة العربية للترجمة، لبنان، 2008، ص 157.



مقال

سلطة الصورة وسلطان ما يشاهد

عبدالرحيم الحسناوي

لقد أصبحت الحداثة الإنسانية المعاصرة حداثة للصورة، فالصورة في الزمن الراهن وبكل تمفصلاتها وتجلياتها تطارد الإنسان الحديث أينما حل وارتحل، فهي تفتح عليه باب منزله دون استئذان عن طريق التلفاز والإنترنت وغيرهما من وسائل الاتصال الحديثة التي أحدثت ثورة في المفاهيم، وقلبا للقيم المتداولة وتدويلا لها في ظل ما بات يعرف بالمد العولمي (Mondialisation) الذي اخترق كل المجالات الحياتية للإنسان المعاصر. مما نجم عنه رواج مجموعة من المفاهيم كالمجتمع الرقمي، ومجتمع الصورة، والمجتمع المشهدي، والمجتمع الفرجوي، وما إلى ذلك من المصطلحات المرتبطة بالثقافة البصرية في الخطاب العالمي المعاصر، وهو ما حدا بالبعض إلى وصف الصورة باعتبارها مدار هذا التحول المفاهيمي بكونها خطابا أيقونيا يميز لغة العصر؛ عصر يمجد الصورة مقابل المحتوى، والشكل بدل المضمون، والظاهر بدل الباطن، والسطح بدل العمق([1]) ، الأمر الذي يعني هيمنة الصورة وسيادتها لتكون إحدى أهم أدوات عالمنا المعرفية والثقافية والاقتصادية والإعلامية، فالصورة ليست أمرا مستجدا في التاريخ الإنساني وإنما تحولت من الهامش إلى المركز، ومن الحضور الجزئي إلى موقع الهيمنة والسيادة على غيرها من العناصر والأدوات الثقافية والإعلامية.

وإذا اعتبرنا أن ثمة هنالك سباقا بين الكلمة والصورة في العصر الحديث، فمن المؤكد أن الصورة فازت بالسباق وأصبحت رهان المجتمعات الحديثة. وإذا كانت الصحافة المكتوبة ودور النشر قد استرجعت ازدهارها في الألفية الثالثة، فإن التلفزيون أيضا زاد انتشاره مع بروز المئات من المحطات التلفزيونية في أرجاء العالم كافة. كذلك تشهد الصورة المتحركة ثورة جديدة من خلال ثورات التلفزة. ويبقى أن سيول الصور المتدفقة في شبكة الإنترنت تؤكد هوس هذا العالم بالصورة ([2]).

أصبح للصورة الآن سلطتها التي تستمدها من طغيان ثقافة بصرية/مرئية تستيد العالم عبر تكنولوجيا الإعلام والاتصال بالشكل الذي يضاعف من قيمتها وحجم تدفقها حيث أغرق عالم اليوم في وفرة وزخم هائل من الصور، ففي سنة 2003 مثلا بلغ عدد الصور التي تم التقاطها في العالم حوالي 120 مليار صورة، ليصل سنة 2007 إلى 630 مليار صورة ([3]).

إننا نعيش يوميا اصطدام الصور بالحياة وما نلحظه هاهنا إعلاء للثقافة البصرية وتكريس لهيمنة الصورة على مختلف أوجه النشاط الإنساني([4]) . لقد أصبح العالم لقطة في آلة تصويرنا الرقمية حيث صارت الصورة كلغة مرئية في الحاضر تجتاح جميع المجالات، لقد كان لوسائل الإعلام والاتصال دور بارز ومؤثر في ذلك، من خلال نقل الأحداث والمشاهد الحية لحظة وقوعها، مختصرة بذلك الزمان والمكان، فارتبط إدراك الإنسان المعاصر للحياة وأحداثها بما تنقله أو تقوله الصورة حيث حلت الصورة محل الإدراك المباشر للذات أو لنقل بعبارة أخرى لقد حلت الصورة محل الواقع([5]) . ومن هنا يمكن أن نفهم أيضا ما أحدثته الصورة من انقلابات على مستوى المعلومة ونوعها ومصدرها منذ نهاية الألفية الثانية بحيث أصبحت الصورة سلطة تخترق أنسجة المجتمع العالمي. فالصورة موجودة حيثما كنا وهي لا تكف عن التدفق والحضور في كل لحظة من اللحظات، وبالتالي بات من الصعب جدا تصور العالم من دون صور، بل إن التفكير مستحيل من دون صور على حد تعبير أرسطو([6]).

مهدت الصورة للطاقة البصرية لاختراق المخيال العام، وبالتالي الانشغال الذهني، وصولا إلى هيمنة المخبوء على الوعي، أي عبور الرسالة في الصورة إلى مربع اللاوعي،



بما جعل الصورة مهمة تتجاوز البصر إلى البصيرة. فانحلال حدود الصورة يحيلها إلى مضخة معرفية مكتظة بحزمة دلالات وإيحاءات وتعبيرات لا تنتمي إلى مجرد البعد الجمالي أو التقني، فثمة رسالة غير مرئية تتسرب خارج الحدود الرسمية للصورة، تسهم في إنجاب كوكبة مفهومية تعكسها معظم المجالات الثقافية والمعرفية المسؤولة عن صنع الوعي. فالمخزون الدلالي للصورة يجعلها أداة اتصالية عالية التأثير العاطفي والمعرفي، بل تحيلها إلى وسيط حواري ممتد، محدثة غزارة في المعاني والدلالات وحضورا كثيفا في المشهد الثقافي والمعرفي اليومي.

تحمل الصورة سلطة خاصة في كل العصور، كما أن لكل عصر صوره أي سلطته وهي في ظاهرها مجرد وسيط، وفي جوهرها قوة تتجاوز الوسيط لتتملك المشاهد، ومن هنا قد يأتي خطرها ([7]).

إنها أشبه بالعصا التي تتحول إلى أفعى في صيغة إعجازية مهما تعددت أشكالها ومادة صوغها وطرق عرضها. فالصورة تلاعب الإنسان، تهبه وهم تملكها بقدر ما تسلبه هذا الوهم حين تبلغ به طور التورط. فمن الصنع اليدوي إلى الاستنساخ الآلي حافظت الصورة على آلياتها في المراودة والإيهام بالحقيقة والواقع، بينما قوي ضارب إيهامها وتملكها لجميع جوانب حياة الإنسان ([8]).

ولا تقف سلطة الصورة عند هذا الحد، بل إن قوتها تكمن أيضا في قدرتها على تأليب الرأي العام وقلب موازين القوى من طرف إلى آخر، وما إلى ذلك من المجالات التي تتدخل فيها فتحدث شرخا في التواصل، أو تعميقا له نظرا لقدرتها العجيبة على تنميط العلاقات، وكذا تكسير النمطية السائدة. فقد يحدث بث صورة مثلا على فضائية ما لا يحدثه نشر كتاب بأكمله وهو ما دفع بالبعض إلى القول بعصر الصورة وبحضارة الصورة ([9])، حيث غدت الصورة في مجتمعاتنا الحديثة مصدرا لصناعة وإنتاج القيم والرموز وتشكيل الوعي والوجدان والسلوك وإدارة الأزمات المتعددة كما أنها لم تعد مجرد شكل، إنها أكثر من ذلك مادة مكتنزة بالخطابات والرسائل والدلالات وهي تلعب نفس الدور الذي لعبته الكلمة في الخطاب التقليدي، مع فارق يكمن في قدرتها على تعميم مضمونها.

إن قوة الصورة وسلطتها تكمن أيضا في كونها بمثابة نص مرئي منفتح على اللغات قاطبة، بل إنها تلغي اللغة وتصنع لنفسها لغتها الخاصة، وهذا جزء من خطورتها ([10]). فالصورة يمكن أن توظف في وعي المتلقي فكرة غير مطابقة تماما لواقع الحال، بل إنها قد تساهم أحيانا في خلق عوالم وهمية جديدة قد تستخدمها مؤسسات أو إدارات أو أفراد لتركيبها بما يحقق أيديولوجية أو مصلحة، وبشكل قد يصل إلى حد التناقض، مثل تصوير الإدارة الأميركية لاحتلال العراق بأنه عملية تحرير أو وصف الفدائيين الفلسطينيين بالإرهابيين أو غيرها من المتناقضات الأمر الذي يتطلب نوعا من الحيطة والحذر ووضع مسافة من شأنها أن تمنحنا القدرة على فهم الصورة وإدراك آليات اشتغالها.

ولأن الصورة كيان مربك، بل ومخيف أحيانا، فإن كثرة الصور جعلت المشاهد يعيش المشاهد في حاضر أبدي وفقدان للتاريخ؛ نظرا لتسارع التاريخ([11])، لقد أسقطت الصورة الدور المحايد للمتلقي، وأملت عليه مهمة أخرى ليصبح متفاعلا، إذ لم تعد الصورة تسجيلا للحظة مرئية في مكان ما، إذ تجاوزت وظيفتها التقنية ودخلت في عملية الصياغة الذهنية وفي لعبة الحقيقة والتزييف ولعبة التنميط والقولبة والنمذجة وفي مختلف أبعادها الإعلامية والثقافية والترفيهية والسياسية. وبقدر ما تساهم الصورة في تصوير الحدث الواقعي فإنها تعمل أيضا على خلق الحدث ([12])، بل إن الصورة يمكن أن تصير نفسها هي الحدث ونلفت الانتباه هنا إلى أن الصورة كسلطة بصرية قد أصبحت تستغل لأجندات معينة وخاصة أثناء إدارة الأزمات السياسية والعسكرية والصراعات الأيديولوجية. ويعبر ريجيس دوبري عن هذه الفكرة بما يعرف "بحرب الأيقونات" أو ما عرف عند الفرنسيين أيضا "بحرب الأعصاب" ([13])، وفي هذا السياق اعتبر ريجيس دوبري بأن حرب الخليج مثلا كانت حرب رؤية بصرية بامتياز([14]).

ومن خصائص الصورة أيضا ما تؤديه بوصفها نصا متحركا؛ فالخبر المصور يحول المشاهد إلى شاهد عيان، نظرا لتدخل عناصر إضافية هامة، هنا يمكن إبراز العناصر التالية: إلغاء السياق الذهني للحدث، السرعة اللحظية، التلوين التقني، تفعيل النجومية وتحويل الحدث إلى نجومية ملونة، القابلية السريعة للنسيان أو إلغاء الذاكرة.

تبدو الصورة أحيانا مزعجة، وتُمنح إمكانيات وسلطا خارقة تجعل من يمتلك الصورة يمتلك الشعور، ذلك أن الانتقال من الرمز تجاه العلامة، أو من النص صوب الصورة، أدى إلى ظهور الدولة الجذابة، دولة الزر الذي يستطيع أن يتحكم ويتسلل إلينا على صورة أو جسد أو روح، ليضغط على نفسيتنا ويجعلنا منهزمين ومصدقين لما نراه. ذلك أن الصورة وحسب تعبير ريجيس دوبري هي التي تصنع أسطورة العصر الحديث ([15]).

باحث وأكاديمي من المغرب

الهوامش:

([1])- عبدالسلام بن عبدالعالي: ثقافة الأذن وثقافة العين، الدار البيضاء، دار توبقال للنشر، 2000، ص: 62.

(2) -Marie Héron, Les métiers de l'image, Paris, Ed. Carnot, 2000, p.35.

(3)- جمال الزرن: "قراءة في ذاكرة الغد: وسائطية الصورة وتوثيقها"، مقال على الخط:
html.20111574415810830/01/http://doc.aljazeera.net/magazine/2011
تاريخ الدخول إلى الموقع 2013/05/20.

(4)-إسماعيل الأمين: الكتابة للصورة، بيروت، شركة المطبوعات للتوزيع والنشر، 2010، ص: 68.

(5)- منير مهادي: "سيمياء الصورة البصرية من حال التواصل إلى فعل التأويل"، مقال على الخط: http://www.arrafid.ae/ html.2012-arrafid/p20_9 تاريخ الدخول إلى الموقع 2013/05/20.

(6)- شاكر عبدالحميد: عصر الصورة السلبيات والايجابيات، الكويت، سلسلة عالم المعرفة، العدد 311، يناير 2005، ص: 7.

(7) -Ralph Deconinck, «Le pouvoir des images. De l'histoire des mentalités à l'histoire des cultures visuelles», in Clio, 125, avril-sptembre2006. Revue de l'Association des historiens et du Département d'histoire de l'UCL. En ligne : http://www.uclouvain.be/cps/ucl/doc/ucl/documents/clio125.pdf consulté le 11/06/2013.

(8)- نزار شقرون: معاداة الصورة في المنظورين الغربي والشرقي، تونس، دار محمد علي للنشر، 2009، ص: 7.

(9)- عصر الصورة هي مقولة آبل جونز سنة 1926 وقد أشار بعده الناقد والمحلل السيميائي رولان بارت في مقالته المشهورة "بلاغة الصورة" في مجلة "تواصلات" العدد 4 سنة 1964، بأننا نعيش حضارة الصورة ، بالرغم من التحفظات التي أبداها بارت بشأن هذا النعت الجديد بالنسبة إليه، حيث إن حضارة الكلمة مازالت هي المهيمنة أمام زحف العوالم البصرية، ما دامت الصورة عينها نسقا سيميائيا لا يمكن كما يرى بارت أن يدل أو يخلق تدلالا تواصليا إلا من خلال التسنين اللساني. فالصورة عاجزة أن تقول كل شيء في غياب العلامات اللسانية لأن معانيها عائمة متعددة، والتواصل لا يتم بتاتا من السديم. راجع : عبدالمجيد العابد: السيميائيات البصرية قضايا العلامة والرسالة البصرية، الشركة الجزائرية السورية للنشر والتوزيع، 2013، ص: 43. انظر أيضا :
- Joly Martine, Introduction à l'analyse de l'image, Paris, Nathan, 1994, p.5.

(10)- مخلوف حميدة: سلطة الصورة، بحث في أيديولوجيا الصورة وصورة الأيدولوجيا، تونس، دار سحر للنشر،2004 ، ص: 59.

(11)- مصطفى حجازي: حصار الثقافة بين القنوات الفضائية والدعوات الأصولية، الدار البيضاء-بيروت، المركز الثقافي العربي، 2000، ص: 51.

(12)-زيدان الجبوري: "مفهوم الصورة الذهنية في العلاقات العامة"، مجلة الباحث الإعلامي، العدد 9-10، حزيران- أيلول، 2010، ص: 171.

(13) -Régis Debray, Vie et mort de l'image, une histoire du regard en Occident, Paris, Gallimard, 1992, p.370.

(14) -Ibid., p.326-327.

(15)-سعاد عالي: مفهوم الصورة عند ريجيس دوبري، الدار البيضاء، أفريقيا الشرق، 2004، ص: 77.



الذهنية والذهنيّ واللغوي

في تجديد اللغة وانعكاسه على مشكلات مجتمعية النسوية مثالاً

هدى سليم المحيثاوي

لا أتفق، وليسمح لي الدكتور برقاوي في اعتماده العمل كأساسٍ لهذا التمييز، فليس على أساس العمل وليس على أساس البشر، فمثلما هناك أناس يعودون إلى الطبيعة بذهنيةٍ مدنية بحسب تعبيره، هناك أناس يتجهون من القرية إلى المدينة أو حتى يمارسون الزراعة بذهنية المدينة، لتراعي شروط حماية البيئة والإنتاج العضوي

جَلَى المفكر أحمد برقاوي ذهنيةً مدنيةً مُبدعة، بإعادته تعريف مفهومي المَدنية والريفية، في مقاله المدينة والثقافة الإبداعية، المنشور على موقع "الناس نيوز"، وميّز بين ذهنية الخلق والإبداع والتي مَثّلتها المدينة عبر التاريخ برأيه، وذهنية الريف التي ربطها بالعسكرة والهدم، وإن كنتُ لا أتفق، وليسمح لي الدكتور برقاوي في اعتماده العمل كأساسٍ لهذا التمييز، فليس على أساس العمل وليس على أساس البشر، فمثلما هناك أناس يعودون إلى الطبيعة بذهنيةٍ مدنية بحسب تعبيره، هناك أناس يتجهون من القرية إلى المدينة أو حتى يمارسون الزراعة بذهنية المدينة، لتراعي شروط حماية البيئة والإنتاج العضوي، ثم مَن قال إن ذهنية التجارة/التاجر هي أكثَرُ مدنية من ذهنية الزراعة/الفلاح، وأُقترح أن يكون أساسُ هذا التمييز هو ذهنية التعاطي مع العمل وما يمكن أن ينتجه، أي أنَ نفس العمل يمكن أن تمارسه إمَا بذهنية مدنية أو بذهنية ريفية.

فمثلاً كلمة فلاح في مصر، تحولت من مفردة كانت تشير إلى الأراضي الزراعية والزراعة والتمسك بالقيم والتمازج مع الأرض وعدم التخلي عنها، لأن تصبح صورةً تشير إلى غير القادرين على التماهي أو مواكبة الحياة الجديدة وغير الأنيقين في التعامل وغالباً التخلف!

وهذا ليس له علاقة بالمفردة نفسها بل بصورتها في الأذهان، وهي أتت نتيجة الظروف الفلاحية في مصر، والتي ارتبطت في الغالب بكون الفلاح هو العامل لدى الإقطاعي، والذي لم يكن حتى يمتلك الأرض وبالتالي لا يمتلك قراره.

ولكن ما أودّ الارتكاز عليه، هو قيام الدكتور برقاوي بتمثيل ذهنية المدينة، في إعادة التعاطي مع مفردتين، وإعادة تعريفهما بشكلٍ أدق وأكثر مدنية وملاءمة لعصرنا واستخدامات اللغة فيه، وذلك بعد أن قام بنزعهما من نطاقهما الجغرافي والبيئي ليضعهما في نطاق قدرة كل منهما على الخلق أو على الهدم، أي الفعل والتأثير، بعيداً عن الإطار المادي الخاص بهما.

الذهنية الريفية وما صبغت علاقاتنا الاجتماعية به، أساليب التعامل والتفاعل، وحتى أساليب التربية والتعليم، أنتجت تعاطياً فجاً مع بعض المفردات لتُشعر بالوجل والقلق حال سماعك إياها، هذه الفجاجة تجاوزت المفردات لتُعمقها إلى مشكلات مجتمعية حقيقية، أي أنَ الكثير من المشكلات الاجتماعية نتجت عن ممارسة هذه الريفية على اللغة، وأظن، أننا لو طبقنا الذهنية المدنية في تعاطينا مع مفردات اللغة العربية سننجو ونُقلل من حجم العُقد وعددها والمشاكل في مجتمعنا العربي.

من المهم تتبع متى نشأت هذه الريفية، ولا أحصرها بالعسكرة كما فعل الدكتور البرقاوي، لأن في كلتا أعرق المدن، دمشق والقاهرة، شهدنا حكماً عسكرياً ولكن حافظت اللغة على ألَقها ومدنيتها.

وبرأيي، أنها ازدادت مع اتجاه الحياة إلى الشكل الاستهلاكي أكثر، لأنها عمّقت أهمية المادة على حساب الفعل والخلق، وأفرغت بعض المفردات والمفاهيم من معناها، ليُصبح ابن الناس، في مصر، هو ذو المستوى العالي مادياً والذي يمتلك السيارة والحساب البنكي، وفي دمشق، هو التاجر! بعد أن كان دائماً هو المثقف الذي لا يتعب من حمل الكتب والغوص فيها.

حتى وصلنا في وقتنا الحالي، أمام نفس اللغة بمفرداتها التي نعرفها، لكنّنا نرى لغةً رثةً وجامدة، وإذا رأيناها كفستان أنثى، فقد أصابه حدٌّ من الرثاثة لا يليق بالمطلق بجسد هذه اللغة ورشاقته.

ربما تتجلى الذهنية الريفية خير تجلّ في الحديث العامي،

عبد القادر الخليل



والذي يشكل خطراً على اللغة العربية، ليس بسبب تداوله عن الفصحى، ولكن بسبب تشبعه بعنف المفردات وريفيتها، فببساطة ودون أن يشعر الأهل بهول الكلمة يقولون لطفلٍ لم يتجاوز عمره السنوات رح أذبحك وهذه مشكلة ليست في اللفظ نفسه، فله استخداماته المُحقة في أماكن أخرى، لكن المشكلة في تعاطينا نحن مع هذا اللفظ، وهو التعاطي المنعكس من عادات وأساليب تربية عنيفة مورست على الأطفال ودون أن ننتبه مورست على اللغة.

فبتنا نسمع في حياتنا العادية، في البيت، العمل، وسائل النقل، في المُزاح وحتى في كلمات التشجيع نسمعُ عنفاً غير محدود، مرتبطا بذهنية ريفية قاسية، إلاّ أنّ هذا مرده لأساليب التعامل والتفاعل والتربية ونُسِبَت زوراً إلى اللغة العربية، فتغلغلت في الاستخدام حتى باتت هي اللغة المُتداولة.

> **هل الرجل العربي أكثر حرية وأكثر اتساقاً وأقدر على التعبير عن نفسه من المرأة في إطار طبيعته الذكورية؟**

يجب أن يكون هناك تشكيك أو إعادة تعاطٍ مع كافة المفردات وأعني كافة بحرفيتها علّنا نحصل على ثقافة جديدة.

فحتى في إطار أوصاف الشخصية، كأن نقول عن شخص إنه مزاجي، أين المشكلة أنه مزاجي، فهذه صفة شخصية ينتج عنها ما ينتج من مقومات لتخدم مهنة أو موهبة معينة كالفنان مثلاً، أو شخص يغلب عقله كثيراً على قلبه، فيوصف أنه بارد، ولكن هو في دقة الوصف هو عقلاني، وأيضاً يمكن أن ينجح في مهنة دون أخرى كمجال الكمبيوتر، كذلك السياسي، فكم يُرى السياسي بنظرة أنه عديم الأخلاق، بينما في الحقيقة السياسة هي فن تحصيل المصالح، إذاً لا بد من خلع الوصمة التي ترتبط بهذه الأوصاف وتجحفها دون وجه حق، وإعادة تعريفها بشكلٍ موضوعي وبحسب متطلبات العصر الحالي.

في النسوية

أؤمن أنّ أساس الكثير من المشكلات في واقعنا تبدأ من صِحة ودقة وصفها، أي في كيفية التعاطي مع المفردات المستخدَمة المتعلقة بها، وصورة مفردة النسوية تحملُ فجاجةً، تراكمت عليها من غبار ذهنية الريف التي مورست بها، فهناك استعداد مُسبق للهجوم لدى المرأة، والتوجس والتهكم لدى الرجل عند سماع مفردة النسوية أو حقوق المرأة.

ماهي فكرة الآخرين عن النسوية، وطبعاً ما يعنيني في الآخرين، مَن هم في مجتمعنا العربي، وهل فعلاً استطاعت النسوية في محيطها العربي، توصيفَ نفسها بحقيقة غايتها المُرادة؟

إذا أردنا فعلاً أن نُعيد تعريف النسوية بذهنيةٍ مدنية، وبالطبع لستُ أقوم بذلك، فلدينا من النسويات الجديرات بهذا الدور وكلي ثقة أنهنّ يحملنَ هذه الذهنية المدنية، ولكن لنطرح بعض الأسئلة التي ربما تساعدنا في توجيه الأنظار.

- هل الرجل العربي أكثر حرية وأكثر اتساقاً وأقدر على التعبير عن نفسه من المرأة في إطار طبيعته الذكورية؟
- هل الرجل أكثر تحرراً من المرأة في عالمنا العربي؟
- هل هو أقلُ تعرضاً للعنف؟

ربما هو أكثر تواجداً في سوق العمل عموماً، لكن ذلك أبداً لا يجعله قد يحصل على حقوقه ليكون معياراً للمساواة في العالم العربي تحديداً، بحسب النسوية.

المشكلة الحقيقية في مجتمعنا هي في العنف المُطبق في التربية على كلا الجنسين.

الرجل أكثر عنفا ليس تجاه المرأة فقط بل تجاه نفسه، فهو ليس أكثر سعادة من الأنثى وهو يطبق العنف على نفسه وعلى المرأة وعلى أي شيء أضعف منه، العنف هو حصيلة العنف، ونرى أنّ هناك الكثير والكثير من السيدات ممن يمارسن العنف على غيرهن بسبب أو دونه، وفي الأسر السوية لا يمكن أن تلاحظ عنفا من أي رجل على امرأة أو على غيرها حتى في ذات المجتمع، فأساس المشكلة هي ليست في عنف الرجل المطبق على المرأة، بل في العنف المطبق من الوالدين، المدرسة والمجتمع على الأطفال منذ الصغر، وهذا العنف ليس بالضرورة أن يكون جسدياً فقط، ولكن أيضاً في القالب والصورة المُعَدة مُسبقاً للطفل لوضعه فيها.

وفي الحقيقة، وهذا يُحسب للمرأة التي أراها رمز التغيير دائماً، حيث وبينما تعمل وتسعى المرأة للخروج من


عبدالقادر الخليل

العباءة المُفَصّلة لها، نجد أنّ غالبية الرجال، وفي قهرٍ أكثر ارتداداً على أنفسهم أولاً، يعملون على ترسيخ دورهم المفَصّل، موغلين في حِملِ عبءٍ شديدٍ سيكونون أكثر اتساقاً وتحرراً دونه.

ولا ألغي أو أخفف من كمية العنف المطبق على المرأة وشدته وقسوته، ولكن أنظر إلى أساس المشكلة، فاستمرار النظر للأعراض دون الوصول إلى أساس المشكلة، سيجعل الأمر كمن يتعامل مع اضطراب التوحد، الذي لا علاج له حتى الآن، هناك فقط تعامُل وتعديل للأعراض التي يخلقها التوحد.

لن تتحسن علاقة الذكر بالأنثى إلاّ إذا تغيرت مفاهيم الاثنين عن الآخر، بدءاً من فكرة الأنثى أنّ الرجل كائنٌ غريزي، وإدانته في الكثير من الأحيان بسبب هذه الرغبة، وليس انتهاءً بفكرة أنّ النسوية هي أن تتبختر المرأة على حل شعرها.

جزم الدكتور برقاوي، أنه لن يُتاحَ استعادةُ روح الثقافة، دون استعادة روح المدينة وذهنيتها المغدورة، وطبعاً وهذا بالتأكيد ينطبق على اللغة ومفرداتها.

لكن خطوة الدكتور برقاوي بالتأكيد ستُغني اللغة العربية بإعادة التعاطي مع مفردتين بذهنية المدينة الإبداعية، وهو ما نحتاج إلى تعميمه في الكثير من الكلمات والعبارات، فنعم نحتاجُ تجديداً في اللغة كما نحتاجه في تجديد الخطاب الديني بالضبط، نحتاجُ إلى خلق صور جديدة لمفردات نثبتها من خلال ممارسات واستخدامات تُلغي صورا بالية لطالما طبقتها وثبتتها عقلية الريف، للحفاظ على رشاقة اللغة الأصيلة فيها، بتخفيف العُقَد وجعل حركة الكلمات أسهل، خاصةً بدخول تخصصاتٍ وتفرعات كثيرة في العصر الحالي، فربما نحتاجُ شرطيَ مرورٍ مجتهد ومدني، يُنظم حركة الكلمات. فاللغة غاب عنها التجديد حتى أُصيبت بحالة تصلب العضلات وهي حالة لا سبب لها غالباً إلاّ عدم الحركة.



كاتبة من سوريا



على ناصية الشعر

مقتطفات من سيرة غير شخصية

فاروق يوسف

1

من مقهى المعقدين إلى البيان الشعري

ما كان ممكنا أن تكون مثقفا من غير أن تطأ قدماك مقهى المعقدين الذي يقع في الشارع الأول المتفرع من شارع السعدون ببغداد. بالضبط بعد ثانوية العقيدة للبنات (الراهبات سابقا) ومكتبتي النهضة والتحرير لصاحبها بناي جارالله مقابل مطعم نزار الذي كان صاحبه يخفض أسعاره لزبائن مقهى إبراهيم المعقدين.

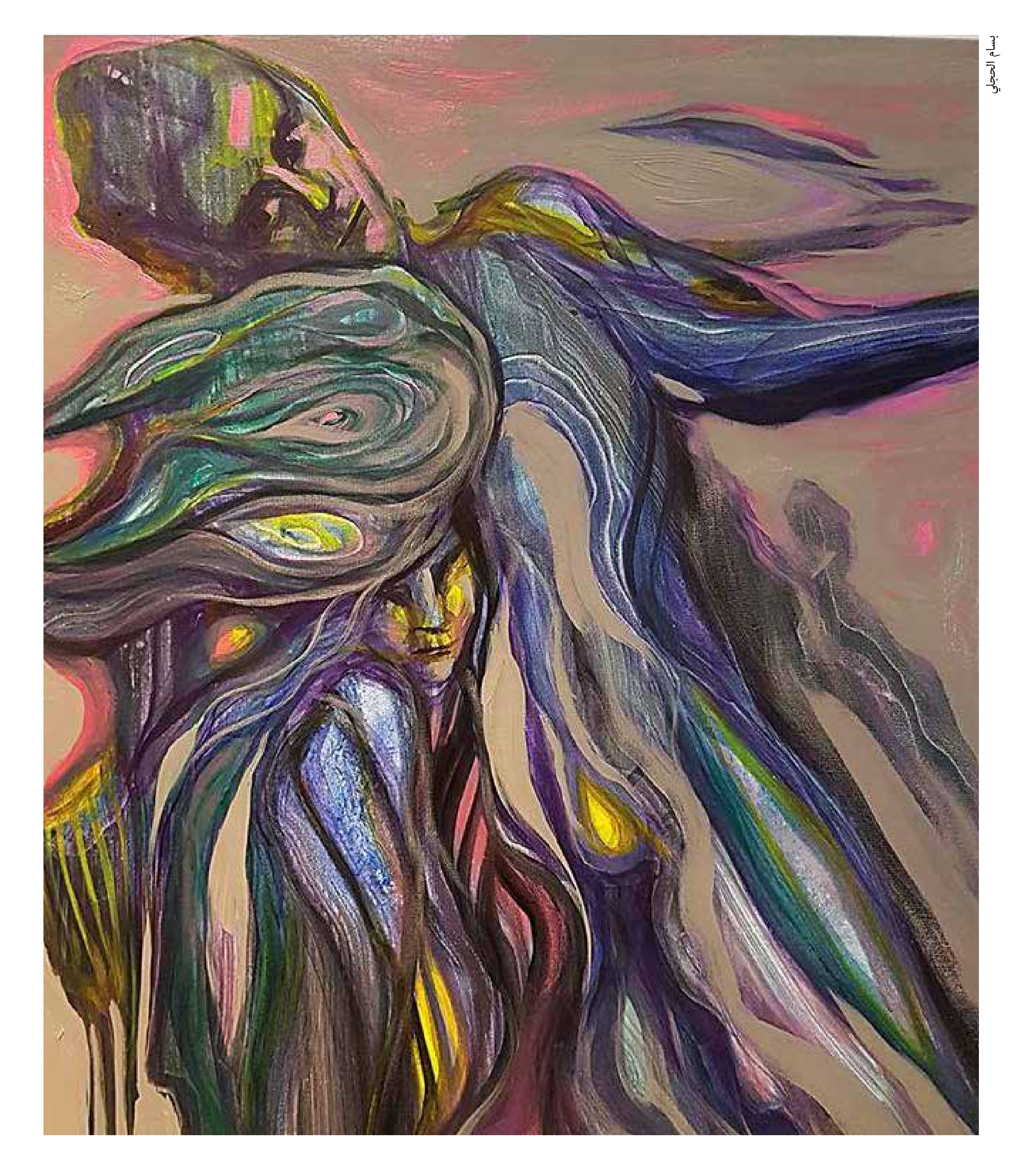
لم أكن أعرف وأنا في سنوات نضارتي الثقافية الأولى أن رواد ذلك المقهى كانوا مزيجا من المثقفين الوجوديين ورجال الأمن. لم يكن المقهى ضاجا لذلك كانت الجمل المتمردة تقع على المناضد كلها كما لو أنها تسقط من السماء. أتذكر أن الشاعر وليد جمعة وهو من زبائن المقهى الدائمين كان قد ألقى قصيدته "تفو" في حدائق اتحاد الأدباء. بعدها عاد متوجا وكان رجال الأمن معجبين بتلك القصيدة. كما أتذكر أن الناقد الفني عادل كامل الذي سُجن بسبب خطف صديقته بالاتفاق معها من أجل طلب فدية من عائلتها كان قد عرفني على أشخاص قال لي في ما بعد إنهم رجال أمن. كان المقهى مستباحا بطريقة مريحة.

قال لي صلاح فائق إنه كان يلتقي سركون بولص وزهدي الداوودي وفاضل العزاوي ومؤيد الراوي وجان دمو وجليل القيسي وأنور الغساني في مقهى رقم خمسة. وهو نفسه مقهى المعقدين. أما لماذا الرقم خمسة فلا أحد يعرف السر. قد تكون تلك تسمية أمنية. ولأن أحدا من المعقدين (وهي التسمية التي أطلقها رجال الأمن على قراء الكتب في المقهى) لم يكن يثق بالهدنة المعقودة ضمنا مع رجال الأمن فإن ذلك جعلهم لا يثقون بصداقة رجال الأمن. لذلك كانوا يغيّرون الحديث كلما اقترب رجل أمن حتى لو كان صديقا لهم. ولأن لرجال الأمن حساسية فائقة إزاء ما لم يحدث فإنهم كانوا يبتسمون وهم ينصتون إلى الأحاديث المبالغ في سذاجتها وسطحيتها.

كان رجال الأمن مكلفين بالاكتفاء بمراقبة الحزبيين، شيوعيين وبعثيين وقوميين ولكن بسبب اللغة الغامضة التي يتكلمها مثقفو المقهى صار من الصعب عليهم التعرف على الحزبيين من بينهم وتمييزهم عن الآخرين. وهو ما دفعهم إلى التشكي إلى رؤسائهم الذين رفعوا الشكوى بدورهم إلى مدير الأمن الذي أمر باعتقال الجميع. وبما أن التعذيب لم يكن وسيلة مسموحا بها في أقبية الأمن في عهد الرئيس عبدالرحمن عارف فقد تم الاكتفاء بأخذ أقوال المعتقلين. وهي أقوال لم يُفهم منها إلا كونها أحاديث مجانين فأطلق سراحهم في اليوم نفسه.

تلك حكاية تم تداولها بمزيج من الضحك والشعور بالبطولة كونها صارت بعد أن تم الترويج لمواجهة لم تقع ما بين زبائن مقهى المعقدين الذين هم رموز التحول الستيني في الأدب العراقي وبين أجهزة الأمن التي خسرت المعركة أمام الحرية. بعدها عاد الجميع إلى مقاعدهم في المقهى من غير خصام أو عداء مبيت. المثقفون المنتصرون ورجال الأمن الذين صاروا على دراية بعناوين من نوع "العبثية والوجودية والعدمية" وكانوا على يقين من أنها لم تكن ضارة بالنظام السياسي.

كان مزعجا بالنسبة إلى مثقفي ذلك الزمن ألاّ تُظهر السلطة الأمنية من خلال رجالها اهتماما بهم. وكان لافتا أن ذلك الوضع استمر حتى بعد الانقلاب البعثي (تموز 1968). والدليل على ذلك أن الشعراء المتمردين نجحوا في إصدار مجلتهم "شعر 69" عن مؤسسة نشر رسمية. لم تُصدر تلك المجلة إلا أربعة أعداد منها. غير أن البيان الشعري الذي تصدّر العدد الأول والذي وقعه فاضل العزاوي وخالد علي مصطفى وفوزي كريم وسامي مهدي كان أشبه بالعصف الذي أحدث خلخلة عظيمة في الحياة الثقافية العراقية. فكتبت مئات المقالات المنددة بذلك البيان غير أن أحدا من كتابها لم يطالب بإغلاق المجلة.



بسام الحجلي

احتوى البيان الشعري على كل الكلام الغامض الذي كان يُقال في مقهى المعقدين ولو كانت الفرصة قد أُتيحت لرجال الأمن الذين كانوا يجلسون في ذلك المقهى للاطلاع على شيء من ذلك البيان لأدركوا أنهم كانوا ينصتون إلى كلام ملغز فيه الكثير مما يمكن أن يتعرف المرء من خلاله على تناقضات المشهد الثقافي. فالفتية المتمردون والمشاغبون والعبثيون نجحوا في أن يزلزلوا



الحياة الثقافية الساكنة من غير أن يتعرضوا للمساءلة الأمنية. ذلك لأنهم استلهموا قوتهم من المؤسسة الرسمية التي أصدرت مجلتهم.

لم يكن أحد يتوقع أن زمن الحريات قد انتهى بصدور العدد الرابع من مجلة "شعر 69". من المؤكد أن شعراء بعثيين فاشلين كانوا قد وقفوا وراء قرار إيقاف تلك المجلة عن الصدور. وبالرغم من أن مجلة "الكلمة" الأدبية التي رأس تحريرها القاص موسى كريدي ووقف وراءها الشاعر حميد المطبعي كانت لا تزال تصدر غير أنها فقدت بريقها مقارنة بـ"شعر 69".

شيء ما تغير في المزاج الثقافي بحيث صار من غير الممكن بالنسبة إلى العراقيين التراجع عن عودة الوعي للقصيدة العراقية الحديثة بصدور كتب شعرية مثل "الطائر الخشبي" لحسب الشيخ جعفر و"الأخضر بن يوسف ومشاغله" لسعدي يوسف و"الشجرة الشرقية" لفاضل العزاوي. يومها كان سركون بولص قد غادر العراق. غير أن ذلك العصر الذي كان ذهبيا بالنسبة إلى الشعراء انقضى سريعا ولم تعد العودة إلى مقهى المعقدين ممكنة.

2

الوليمة البغدادية وتمارين الشقاء

كنت قد استسلمت لحفلة الأبخرة في كنيسة "مسكنته" وأنا أفكر بفطومة التي ذهب الجميع إلى تعزيتها مرتبكا أمام الفضيحة. ترك "يوسف عمر" للتاريخ واحدة من أشد المرثيات غرابة. فالمرأة التي اعتبرها واحدة من كاهنات بابل لم تعد تطل من نافذتها لترى الحافلة الحمراء رقم 4 لأن داود قد مات. لم يكن هناك موطئ قدم لي بين المعزين فقررت أن ألجأ إلى الكنيسة التي لطالما حلم يوسف الصائغ بزيارتها قبل أن يموت غريبا في دمشق. يا لوحشة إخوتي الذئاب. لقد قررت أن أهرب وألج شارع الرشيد الذي أتذكر أنني فشلت عشرات المرات في عد أعمدته. حملت سيقان النساء الجميلات مسؤولية ذلك الإخفاق ولكن السبب الحقيقي يكمن في أنني في كل مرة أقف فيها لأتساءل عما يفعله الناس في تلك البقعة أنسى الرقم الذي وصلت إليه إلى أن أصل إلى سوق هرج، هناك تفقد السماء زرقتها ويكون لكل صوت لون سمائه. من غير ملائكة يتحرك البشر مدفوعين بقوة بصرية. مغامرة أن يرى المرء بعاطفته لا بعقله. وليست الأصوات سوى أغصان شجرة تتدلى من السماء لتحيط المكان بألوان لا تذكّر بفاكهة الجنة. هناك حيوية شيطانية تدفعني إلى الخارج ولأنني لا أرغب في تمثيل دور السائح فسألجأ إلى مقهى الزهاوي. هناك سأرى صورة الشاعر على كرسيّه في انتظار شاعر الهند الكبير طاغور في مندلي. لم تكن الحرب يومها قد بدأت. كان ممكنا أن ينام الشاعر من غير أن يقلقه الرصاص. لم أنم في مسكنته. سأنام في مقهى الزهاوي. تلك زاوية تسمح بالنزوح إلى الله. لم أكن أفكر في ما ينتظرني فأنا مجرد شبح. سأعود في أحلامي إلى فطومة باعتباري مذنبا. زهرة لنزاهتها وقد غادر خليلها الدنيا بحزن شفاف ولم يكن كئيبا. لقد أوصت ألاّ يرتدي أحد السواد بعد موتها. كان يوسف عمر يغني عن اللمبجي داود وحبيبته فاطمة غير أنه كان يرثي في الوقت نفسه بغداد التي رأت من شبابيك وزارة الدفاع القريبة من مسكنته المتمردين وهم يقتربون من هدفهم. لقد خطفوا الزعيم يومها ليعدموه في مبنى الإذاعة في الصالحية ولكي يتمكن الشعب العراقي بعد يومين من رؤية وجهه جانبيا على سطح القمر. شعب سادر في الخرافة منذ آدم. سأقول للزهاوي "يا حلو يا بوسدارة" والسدارة غطاء الرأس الذي ارتداه الملك فيصل الذي قدم من الجزيرة العربية ولم يكن عراقيا. كان الزهاوي يرتدي السدارة. ولأن الملائكة لا ترتدي السدارة فقد قررت أن أهرب مرة أخرى. لست زبون مقاه. البرلمان وحسن عجمي كانا مجرد فاصلتين للنظر إلى زخارف جامع الحيدر خانه. هنا وقف محمد مهدي البصير باعتباره داعية احتجاج على الاحتلال البريطاني. ولكن حزن فطومة يطاردني. كم داود نملك؟ لقد قررت مس بيل مصيرنا وكان ملكنا عربيا. ولكن فطومة حزينة. ستبقى فطومة حزينة. ذلك الملاك التائه بين أزقة الصابونجية لن يكون له أثر بعد اليوم. لقد اختفت الضحكة وطوى المعزون صحائف أرقهم. سيكون ليلهم مثل ليل الناس العاديين وسيندسون بين صفوف الواقفين عند باب جامع المربعة. لن يبتسم الشرطي في باب الميدان فلا أحد من بين الراحلين يرغب في أن يراه مبتسما. "يا بلبل غني لجيرانك" هل كتبها طاغور فعلا ليغنيها حسين السعدي أم هي مجرد مزحة عابرة؟ السيدات الخارجات من مسكنته بعد أن تركن نذورهن يحملن أطفالهن كما لو أنهم خرجوا طازجين من البئر التي لا تزال صرخة يوسف تتردد في قاعه. لقد أفرغن كل ما في سلالهن من أدعية وسالت أرواحهن زيتا على الدرب التي أخذت داود ومحبوباته إلى الشفق الأخير. هناك تقع بغداد التي تدير ظهرها للنهار.

شاعر من العراق مقيم في لندن

سعد يكن



أن تقرأ ما أكتب

ياسمين كنعان

تفكيك

تؤرقني جملة قلتَها ومضيت. قلت وأنت تزيح ستار الغياب للمرة الأولى لتكشف عن حضورك "أنا هنا أقرأ كل ما تكتبين.."

جملة أدخلتني في دوار اللغة والحضور المباغت، ودار بي الكون كله، وتهت في تحليل المعنى وتفكيك الكلمات كلمة، كلمة. "أنا"، تقول "أنا"؛ ومن أنت؟

أنت الغائب الذي يتقمص دور الحاضر، أم أنت الحاضر الذي يتقمص دور الغائب؟

أنت المرئي أو المتواري؟

وهل أنت أنت، هل أنت ما كنته، وهل أنا من كنتها في زمان مضى؟ هل أنت من كنت بين يدي يوما، أم أنت من صار الوصول إليك محالا.

وأعدت القراءة مرة أخرى، وأعدت تفكيك الجملة مرات ومرات. وقفت طويلا على الكلمة الثانية. تقول "هنا"، فأين هنا، وما مكانها وما زمانها، وأيّ سور يسورها، وما شكل الجدران التي تحوطها؟

هنا في فضاء أزرق، لا هو سماء ولا هو ماء، آلهته أصنام وأصنامه آلهة يعبدون الكلمة ويلعنون الفكرة.

أنت هنا حقا. أين، في مشاع الأزرق، لكنني لا أراك؟

كيف ألمسك وأنت مجرد اسم يضيء في هذه السماء الزرقاء حينا، وينطفئ أحيانا كثيرة.

أنت هنا وأنا هنا، فلماذا لا نلتقي، لماذا لا أستطيع ضمك أو العزف على أصابعك حين تمتد إليّ، لماذا لا أستطيع أن أحضن وجهك بين كفي، ولماذا لا أستطيع أن..؟

ما أوسع هذه الـ"هنا" وما أضيقها، وكم هي مزدحمة وخاوية في ذات الوقت.

أنت هنا في قلبي ولا هنا غيرها على أي حال!

ولم تنته الجملة؛ أنت هنا وتقرأ. لماذا يرتعش القلم الآن ولماذا انتفضت روحي حين وصلت إلى هذه الكلمة تحديدا، قلت "أقرأ" تخيل كم أنا عارية أمام صمتك، وكم مرة كشفت لك عن هشاشة روحي وضعفي، وكم مرة بكيت، وكم مرة سهرت وأنا أستحضرك وأناجي طيفك. وكم مرة تعريت من خجلي وأعلنتها على الملأ: إني أتوق للحظة أقتل فيها كل سنوات غيابك بالعناق.

لو وقفت في مواجهة الآن مع نفسي أمام المرآة؛ لذبت خجلا في نفسي؛ كيف ارتكبت حماقة التعري أمامك، وكيف منحتك متعة الفرجة على حزني وشوقي، كيف أدخلتك في كل تفاصيل يومي. كم مرة هربت في حروفي وكلماتي ما لم أكن قادرة على البوح به، أو إعلانه صراحة.

كيف جعلت من نفسي معزوفة من كلمات ونوتة لا يجيد عزفها سواك.

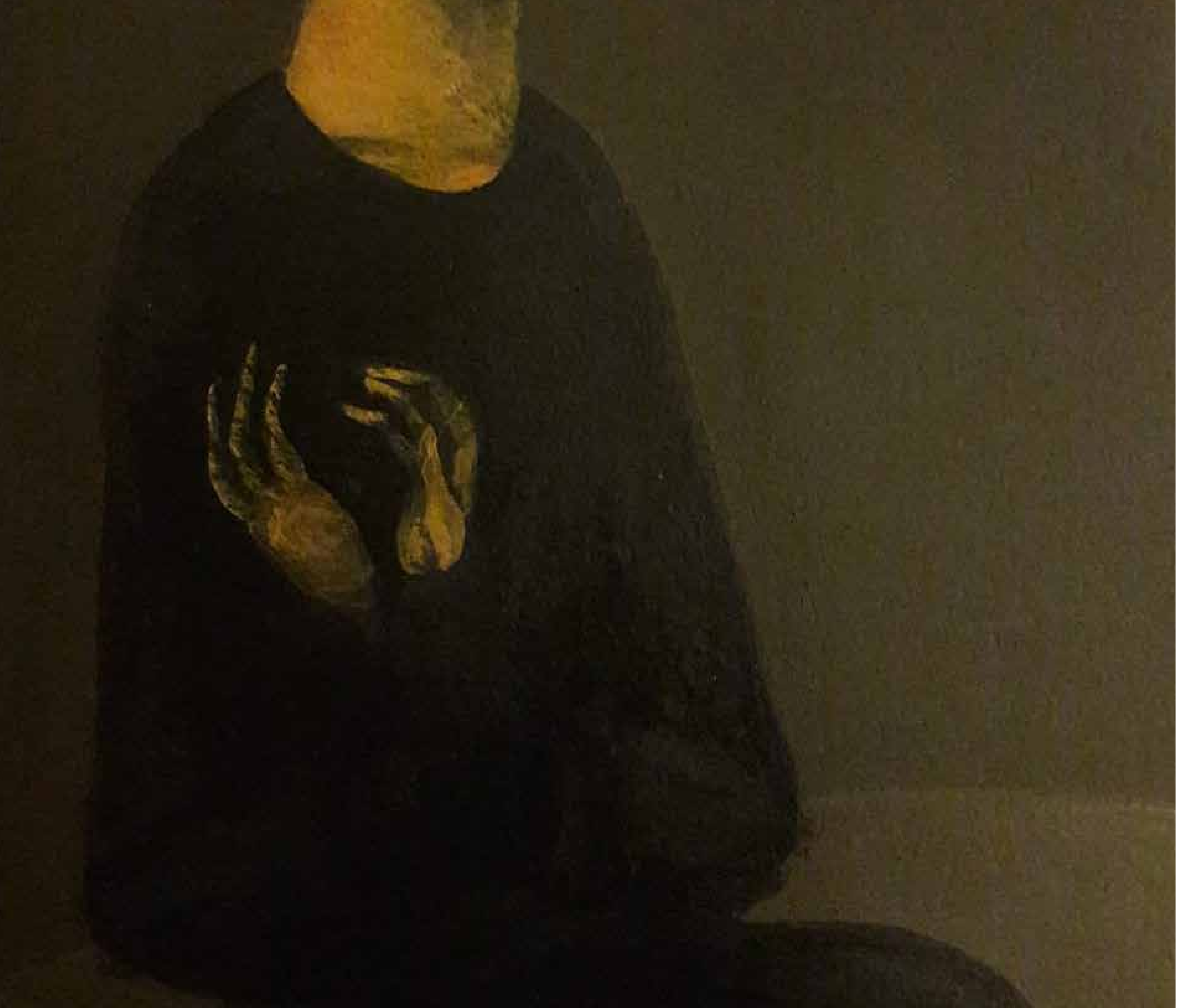
يا لي من حمقاء، ويا لك من أحمق. أنت لا تقرأ فقط؛ بل تقرأ كل ما أكتب.

هل تظن حقا أني أكتب؟ لا أنا لا أكتب؛ أنا أعيد تشكيل ملامحي بالحروف، وأشكل من الكلمات لوحة فسيفساء لتكون أنا. وأرسم جدارية بالحرف؛ لتعرف فقط أن حبك الذي لامس القلب يوما ما زال فيه.

ولأجلك سأكون في يوم ما ذاك النص الذي أردت دوما أن أكونه؛ لا لشيء؛ ولكن ليجسدني ويصيرني، وليكون أنا حين تضمه بلهفة أصابعك.

فاقرأ كل ما كتبته؛ وكن هنا، فكل ما كتبته لك، وكل ما لم أكتبه لك، وكل ما سأكتبه لك أيضا.

4 آب 2021


وليد نظمي

صورة

ويمكنني الآن أن أعيد صياغة حضورك أو غيابك، وأن أعيد تشكيل كل ملامحك؛ لأنك تحولت مع طول الغياب إلى مجرد فكرة؛ والفكرة تصاغ مرات ومرات، والغياب صلصال الحكاية، وأصابعي الآن منشغلة في تشكيل وجهك، وأصابعي الآن منشغلة في خلق وإعادة خلق الحكاية!

الآن في غيابك كل المستحيلات ممكنة؛ وجهك بين كفي وأصابعي تنحت تفاصيله الدقيقة؛ أنت من أنت دون خيالي؟ صورة باهتة وملامح محيت وأعيد تشكيلها مرات ومرات؛ أحيانا أقول "هو" وأحيانا تفقد النظرة الأولى ملامحها وأتساءل بجنون "من أنت؟".

أنا وبكل ما أوتيت من حماقة لم أتوقف لحظة عن تأمل صورتك؛ ومن الصورة خلقت ألف حكاية، ولم أتوقف، كنت أمتطي خيالي وأسافر إليك. هناك في منفاك، كنت أعيد بناء الحكاية من جديد! أمس حلق بي خيالي ووصلت إليك، أمس وقفت أمامك. لا أدري إن كنت بالغت في رسم المشهد؛ قلت لك "أنا هنا، هل تصدق؟" كنت على وشك البدء بثرثرة أخفي فيها ارتباكا، وأعرف أني في ذات الوقت كنت أستجدي ذراعيك لتحتوي كل الحزن الذي عشش في القلب في غيابك، وكل ما أوهن الجسد من طول فراق!

لم تقل كلمة واحدة؛ نظراتك قالت كل شيء، وضممتني إليك؛ ونسيت كل سنوات العمر التي تساقطت في غيابك، ونسيت كل خيبات الانتظار وتلاشى طعم المرارة من فمي حينا.

كم مرة عليّ خلق الحكاية، وكم مرة سينسفها الواقع كأنها لم تكن؟

أنا الآن هنا بين هذه الحوائط التي لا تعد، ولا يمكن تجاوزها؛ أنا هنا، بيني وبينك لا شيء سوى ليل طويل ينذر ليلي بالكوابيس والأحلام المستحيلة.

كل ما أفعله هو تفقّد غيابك وليلك؛ أدخل خلسة على أطراف أصابعي.

أتفقد ليلك كل ليلة،

أعرف أنك لا تعرف؛

ولا أريدك أن تعرف،

ثمة متعة مثيرة في فك الزر الأول من القميص،

أو نزع نظارة القراءة عن عينيك،

أو الدخول إلى حلمك ودمك خلسة،

أو تتبع شرايين ذراعك

وخطوط يدك.

وحده الليل يزيل ارتباكي

ويعفيني من خجلي،

ومن النظر مباشرة في عينيك!

وفي الليل أيضا أقسمت كثيرا وما زلت أقسم أن أكف عن ارتكاب الحماقات. أقول "نسيتك، ولن أرتكب حماقة جديدة!"

وتقول "وما شأن الحماقة؟".

وأقول لك "أن أرتكب حماقة جديدة يعني أني أقر وأنا بكامل هشاشتي الروحية أني مازلت أحبك، وأن رقصة الصوفي لم تتوقف منذ عرفتك، وأن السقوط على ذات النقطة التي رقصت عليها كان خياري الأحمق للخلاص منك، وأن نشوة الروح بلغت منتهاها حين ضممت كفي إلى صدري كي أحفظ نبضك في قلبي!".

أن أقترف حماقة جديدة في حضورك أو غيابك يعني أن الوصول إليك لم يكن مبتغاي؛ إنما أردت أن أخلدك في قلبي، أو أن أصيرك أيقونة؛ يعني أن تصير قديس قلبي.

لا شأن لحضورك أو غيابك فيما تطلبه الروح من سمو؛ لا شأن للكلمات في إنشاء معبد الحب في ذاتي أو هدمه.

أدرك الآن أنك ارتفعت في قلبي إلى مقام لم يعد معه التجسيد ممكنا ولا مطلبا.

أن أرتكب حماقة يعني أني أيضا تخليت عن واقعي بكل ما فيه من بؤس ودخلت وهم الحكاية المحمولة على غيمات الخيال؛ وأني سلمت قلبي للريح تعصف به أو تسافر به إلى غير وجهة، تسرقه مني أو تعيده إليّ أنّى تشاء.

لم يعد ممكنا أن أعود خطوة واحدة للوراء؛ فبحق من أسكنك قلبي دون إرادة مني أن تكف عن دحرجة الأسئلة أمامي؛ فإني لا أريد أن أنزلق في متاهات الأسئلة.

سأكتفي بك صورة ولا أغامر بالقفز عن أسوار الواقع، ولا تجاوز أسلاك غيابك الشائكة. رضيت بك صورة أتأملها وأنا ألتحف كل أغطية الغياب الثقيلة، رضيت بك صورة أتأملها وأنا أنزع شوك الوحدة من قلبي، رضيت بك

ص

و

ر

ة

ويا وجع الحب وبؤس المحب حين يكون الحبيب صورة.

9 آب 2021



وليد نظمي

هباء

أكتب لك من هذا "الشارع"؛ أقصد "الفيسبوك"؛ المكتظ بما فيه ومن فيه؛ أكتب لك من هنا؛ لأنني بلا مأوى؛ منفية في بلاد كل ما فيها منفى.

هذه البلاد - المنفى التي نسميها حين نجهش بالحنين، أو حين يلسع الشوق أطرافنا، وحين يداهمنا الفقد؛ نتذكر أنها بلادنا ونسميها "وطن".

تلك بلادي يا صديقي، وبلادك، وبلد من لا بلد له.

تلك قبلة المهجرين وقبلتك.

أكتب لك من هذا الشارع؛ لأنني لم أعثر على مكان واحد في هذا المنفى الكبير لأسمّيه مجازا وطني! إني بلا وطن يا صديقي، فهل تصدق؟

أنظر إلى السماء حين يغلبني اليأس؛ لا أرفع كفي، لا أستجدي ولا أتضرع! فالله أيضا نسينا هنا؛ حشرنا في هذه الرقعة وتركتنا لأقدارنا، وشد أقدامنا إلى أرض مسكونة بالخوف والموت.

وأنا خفت، وككل الجبناء والمنكسرة قلوبهم جبنت؛ وقفت مثل مسمار في أرض ملغومة، وخفت من رصاصة سيقال عنها حين تصيبني في القلب أو الرأس؛ طائشة! وأموت كما يموت غيري، دون مقدمات، ودون مبررات من قاتل.. وهل يحتاج الموت إلى مبررات؟

يا صديقي تسألني إن كنت بخير، وأسألك كيف أكون كذلك وكل ما حولي خراب؛ وداخلي خراب.

يا صديقي أنا حين أتأمل صورك القليلة المنتشرة هنا، وهناك؛ أحقد عليك لأنك تمتلك مثل هذه الملامح البريئة! ليتك لم تكن بمثل هذه الطيبة، وليتني لم ألمح قلبك في عينيك، على الأقل لن أكون منشغلة بك كما أنا الآن. وما كنت أرهقت قلبي وقلمي بتتبع أثرك وظلك. ليتك لم تمتلك هذا القلب.

أكتب هنا، وأترك كل ما كتبته على رصيف هذا الشارع؛ فربما مررت من هنا والتقطت أوراقي المتناثرة على الطريق. ربما!

يا صديقي، أنا الآن أحاول جاهدة وبكل ما أوتيت من ضعف أن أنجو من نظراتك التي تخاطب قلبي، أحاول أن أتفادى هذا الحديث الذي يتصل كلما نظرت في عينيك. وأحاول أكثر، أن أختلق ألف عذر كي أحقد عليك. أحاول، وأحاول وفي نهاية كل ليل أرتشف الكلام من عينيك، وأدخلك قلبي، وأهرب ملامحك إلى مناماتي.

أنا الحمقاء التي تكتب إليك الآن ولا تعرف لم تكتب.

أنا الحمقاء التي تريد أن تنتهي منك دفعة واحدة فتكتشف بمحض الصدفة لا غير أنها مسكونة بك؛ وأن كل محاولات الهروب منك هباء.

هل أقولها ثانية، لعنة الحب أن يكون الحبيب صورة؟

9 آب 2021

ذرات

ردا على سؤالك – ولا أعرف إن كنت في الحقيقة سألت، أم أني توهمت كعادتي واخترعت ما اخترعت – ردا على سؤالك إن كان ما كتبته لك أو كتب لغيرك ووصل إليك. أقول "لا فرق يا صديقي، لا فرق؛ ألم تأخذه الريح إليك؛ والريح تعرف دربها؛ والريح أبدا لا تتوه".

كل ما كتب وحط على أصابعك فهو قدرك؛ والحب أقدار.

وأنا في لحظة الجنون التي تعتريني أنشر قلبي وشعري وأوراقي للريح. أفتح ذراعي وأقول للريح خذيني.

وأنا في لحظة الجنون تلك أتجزأ وأصير ذرات تراب أو نتف غيم أو ريش حكاية لا فرق، وأصرخ بالريح خذيني.

وأنا في لحظة الجنون تلك أقف على رأس التلة.. وأتعرى وأقول للريح احمليني.

فتحملني إليك؛ والريح ترسم درب التائهين وتمحو أثر الطريق عن الطريق. وفي الطريق لا أعود أنا، ولا أكون ما كنته؛ أصير ذرات صغيرة تنحت صخرة الغياب، وأرتطم بها مرات ومرات مثل قدر عنيد، وألعنها كثيرا وألعن كل المسافات وكل أسباب الغياب.

في الطريق تنبت صخرة غياب هنا وهناك، ويصير شغل الريح تفتيتي، ويصير قدري أن أرتطم دفعة واحدة بكل أقدار الغياب.

وحين تتعب الريح وأتعب، ترسبني كومة من ذرات رمل متفككة وتكومني تحت أقدام الغياب.

10 آب 2021

ملامح

أنت على حق يا صديقي. نعم أنا أحاول أن أبقيك بعيدا عن حدود قلبي، وعن كل الأسوار التي أقمتها حولي؛ لأن أرض نفسي مزروعة بالخوف، مسكونة بالرعب.

وكل من اقترب أحرق وردي وقلبي ومضى؛ لذلك قلت لك أنا أكتفي بك صورة أتأملها حين ينام الكون على قبحه ومجازره وأحقاده السوداء.

أكتفي بك صورة تؤنس وحدتي، وتطرد كل الأشباح التي تتربص بي في الزوايا المعتمة، أتأملك كي أصرف انتباهي عن متابعة الخيالات التي تعبث في مخيلتي وأفكاري، أتأملك كي أحافظ على توازني النفسي والعقلي وربما الجسدي أيضا.

أغيب معك في حديث طويل، قد يبدو مجرد ثرثرة فارغة بلا معنى؛ وأنا لا أبحث عن معنى ولا مبنى؛ فقط معنية بحضورك، وبهذا الحضور الذي لا يتشابه مع أي حضور.

كلما غبت في دهاليز العتمة وغاب الضوء أو كاد، أحتمي بنظراتك من حتمية الضياع، أعثر فيهما على سكينة لروحي، وأبوح لهما بكل أسرار الماضي ومتاعب الحاضر، أقترب منهما كي أقرأ سحر النظرة، وأحاول تفسير هذا الانجذاب نحوهما.

لا أدري لم أتذكر الآن أمي؟

مرة قالت لي بأني قد أخذت عن والدها (جدي) عيونه الواسعة؛ لكنني لا أعرفه ولم أر له صورة واحدة.

الليلة أرقني السؤال. لم لا أعرف عنه الكثير؟

كل ما أعرفه نتف حكايات غير مترابطة، لمَ لم أسأل أمي عنه ولم أستفسر أكثر... وهمست لنفسي وأنا عاقدة العزم على معرفة المزيد: سأفتح معها أبواب الحديث في الغد!

وإن جاء الغد مسرعا أو متباطئا فمن أين أبدأ؟

سأبدأ من الخيط الأول، أجذبه نحوي مثل شبكة صيد ستجر وراءها مئة سمكة أو خيط، وانتشيت لفكرة هذا الصيد الثمين والغزير. وكنت فرحة لأنني لن أعود بخفي حنين.

جدي لأمي كان من اللد هكذا أعرف، وأحيانا تختلط عليّ الأمور وأقول لا، بل من الرملة، أمي كانت تكرر المثل "اللد قبال الرملة!"

وأنا لا أعرف اللد ولا الرملة؛ ربما أعرفهما على الخريطة فقط. فمن سوء حظي أن بلادنا مجرد خريطة. لا بل هي مجموعة خرائط لا تعد ولا تحصى. فأي خريطة سأجد عليها بلادي؟

حتى أني لا أحب الخرائط بأنواعها ولا مسمياتها العديدة، كلما نظرت إلى العالم المستلقي على إحدى الخرائط، بحثت بعفوية ضائع عن بلدي، هذا الذي بالكاد يرى على الخريطة، وأقول في سري كم تكذب الخرائط يا وطني، أراك هنا بكاملك، وفي الحقيقة أنت أكثر من حقيقة.

أراك هنا بكل اكتمالك، وفي الواقع أنت مثل رغيف خبز تقاسمه الفقراء وسرق الحصة الأكبر منك الغرباء. أنت فتات الفتات وأنا لا أعرف من هذا الفتات الكثير.

هل خرجت عن النص. ربما!

أعود بك إلى جدي الذي لا أعرفه. ولا أعرف عنه الكثير سوى أنه لاجئ بـ"كرت مؤن" وهذا أعرفه ومتأكدة منه لأني كنت أرى (البقجة) بعيني، وإن كنت لا تعرف البقجة فهي صرة ملابس مستعملة. ستكون يا صديقي من المحظوظين لو عثرت فيها على قطعة ملابس تناسب مقاسك، أو كانت أصغر قليلا أو أكبر كثيراً، لا فرق!

ومع البقجة كيس طحين وأكياس حليب وعلب لحم وسردين وأكياس حبوب. وأشياء كثيرة لم أعد أذكرها؛ جدتي ورثت بعد جدي كرت المؤن والبقجة. ألم أقل لك إن النكبة تورّث؟

ربما أخذتك بعيدا عن عيوني وعيون جدي الواسعة، ولكن أتساءل، ما وسعهما يا ترى؟

فكرت أن أستحضر صور خالاتي وأخوالي وأولادهم، لأقوم بتصنيف بسيط؛ أصنع في مخيلتي خانات افتراضية، سأطلق على الأولى عيون جدي، والثانية عيون جدتي، سأتسلى قليلا كي أقتل هذا الليل المرير، سأبدأ بأمي وأضعها في الخانة الثانية مع جدتي، وقبل أن أحزم أمري توقفت مليا إذ لم أعد متأكدة بسبب طول الغياب إن كانت أقرب شبها إلى والدها أو والدتها، واحترت حاولت أن أتذكر تفاصيل وجهها. ارتعشت الصورة قليلا، لم تكن عيونها واضحة التفاصيل، لذا قررت بما أني أشبهها على نحو ما أن أضعها في خانة جدي. لا تسألني كثيرا إن كنت متأكدة أم لا؛ فالغياب الطويل يجعل أمر التثبت من الملامح أو التفاصيل أمرا مستحيلا.

كيف مات جدي ومتى، ومن تولّى أمر العائلة بعد موته أيضا لا أعرف؟ سمعت أمي مرة تقول بأنه كان يعمل في محجر، ولم أسأل أين؛ هل كان المحجر في اللد أو في المكان الذي هاجر إليه هو وعائلته، أيضا لا أعرف؟

مرت بي صور خالاتي وأخوالي وأولادهم. ومن خلال تصنيفي الافتراضي رجحت كفة جدي، ومن باب توخي الدقة أقول لك لا تأخذ ما خرجت به من نتائج على أنه مسلمات، فصدقا ما عادت ذاكرتي تحفظ ملامحهم جيدا، وربما خلطت دون قصد الملامح بالملامح.

لماذا تشوشت صورتك فجأة. يبدو أنك تعبت مما سردته عليك، وربما أضعتك في أحابيل الحكاية.

لا عليك يا صديقي، ليس ثمة ما يستحق التفكير ولا عناء ملاحقة التفاصيل، أردت فقط أن أدخل في بوح مع عينيك، لكنني اكتشفت أني ضعت فيهما، وأني خلطت دون قصد أوراق الحكاية.

11 آب 2021

//////////////////////

أعيدوني إلى القبو

قالت له "إن اعتياد الأشياء القبيحة ذات الوجه الواحد المكرر لم تكن يوما أكبر مشكلاتي؛ إن أكثر ما كان يثير مخاوفي هو الخروج من دائرة البؤس والقبح التي ابتلعتني منذ أعوام بعيدة، ولسنوات طويلة.

إن مجرد التفكير في الخروج من المتاهة متاهة؛ في لحظة ارتباك كنت أقف أمام وحش مخاوفي وأتساءل بجبن؛ كيف أواجه هذا العالم وجها لوجه بكل ما فيه من متناقضات، وبكل ما فيَّ من جبن.

أحيانا أشبه اللحظة تلك بلحظة مواجهة الشمس للمرة الأولى بعد الخروج من القبو.

في القبو أنت جزء من ذلك العالم الرطب المتعفن المعتم والخروج منه ومعانقة الشمس يحتاج إلى الكثير من الشجاعة؛ وأنا لا أدّعي الشجاعة؛ بل على النقيض تماما كل كياناتي مهتزة ومتداعية، ولا أحمل بين ضلوعي إلا هذا القلب المرتجف، وليس في ذهني إلا تلك الأفكار السوداء المتشابكة عمّا يمكن أن أواجهه خارج هذه الجدران السميكة الرطبة.

بل صرت أخاف الخروج.. ربما لو تكسرت الأقفال عن الأبواب سأصرخ وأنا أتجنب النور الساطع، وأخفي وجهي بذراعي.. "أعيدوني إلى القبو!"

إن من أراد لك أن تكون هنا بين هذه الجدران كان يفكر بعقلية السجان؛ وانتصار السجان بانتصار السجن؛ والسجن ينتصر حين يتحول إلى ملاذ آمن من العالم الخارجي؛ ولا يصير كذلك إلا بعد أن يزرع السجان الخوف في عقلك ويكسر قلبك. وسجانك فعل ذلك وأكثر، لدرجة صار فيها سجنك نفسك لا هذه الجدران المتداعية.

أنت بكل ما فيك مهزوم؛ لأنهم هزموا روحك وكبلوها بالوهم؛ وصرت وهم نفسك، فكيف تحارب وهمك وتنتصر عليه؛ كيف تخرج من ذاتك المكبلة، كيف تقف مرة أخرى أمام الشمس وتفتح عينيك وأنت لا تخشى الضوء؟

كيف تقول لهذا العالم الذي تواريت منه طويلا.. أنا هنا، كيف

تحرر أصابعك من عقدة الخوف، كيف تقبض بكفيك على مخاوفك، وتقول للخوف هزمتك، كيف وأنت المهزوم بكل ما فيك، وكل هزائمك أنت؟

كيف تخلع عنك كل هذه الأفكار، كيف تغزل من خيوط الشمس حريتك؟

القبو فيك، وأنت قبو نفسك؛ تدخله لتنجو من كل الحقائق المرعبة... فهل نجوت؟

حماقة أن تقول انتصرت، حماقة أن تقول نجوت.

ستنجو حين تنزع عنك جلدك الميت، حين ترتدي نفسك، أو حين تتعرى من كل مخاوفك في الشمس."

قال لها وهو يعبث بفتيل السيجارة المحترقة "وما جدوى الخروج وقد احترق كل ما فيك... احترقت الروح واحترق القلب.. ومع كل سيجارة كنت أحرق أمالي، وأنفث روحها في الهواء وأتتبعها وهي تتلاشى أمامي غيمة دخان تلو الغيمة.

كنت أستعجل لحظة التلاشي؛ وأحيانا أهش غيمات الدخان بكفي. كنت محرقة آمالي.

ما جدوى الخروج بروح محترقة وجسد أنهكه الانتظار.

صار الفناء في قبو نفسي أمنيتي؛ بل رغبتي الوحيدة. أحيانا أتخيل نفسي مثل أوراق نبتة طمرت طويلا تحت التراب؛ وفي اللحظة التي ينكشف عنها التراب؛ وما ان يلامسها الهواء أو يمسها الضوء حتى تصير رماد.

أنا الآن ذاك الكائن الهش، روحي مثل ورقة متحللة فناؤها حتمي حين يلمسها الهواء أو يمسها الضوء.

أريد أن أفني نفسي في قبو نفسي.

أوتدرين؛ حين يكف هذا القلب عن النبض لن يقولوا مات؛ فالكل يعرف أني أحمل جثتي على كتفي؛ لأعوام طويلة وأنا أحمل هذا الشيء الثقيل الذي يسمونه أنا، وأسميه جثة.

أما آن لي أن أستريح؛ أما آن لي أن أنزل جثتي عن جثتي، وأن أضمها للمرة الأخيرة وأنا أعبر آخر متاهات الحياة.. متى أقول الآن لم يعد بي أي رغبة للخروج من القبو. أهيلوا علي التراب إن شئتم؛ الآن أتوحد بنفسي؛ هنا في داخل ما تسمونه القبر أو القبو، وأسميه نفسي. "

نظرت إلى اللامكان الذي كان يحدق فيه، وقالت كأنها تعيد النشيد ذاته دون أن تنتبه. وأنا مثلك أريد الفناء في قبو نفسي. أنا مثلك لا يهمني الخروج، أريد أن أطمر نفسي بنفسي.

21 آب 2021

لغائب لن يعود

لو تكف روحي عن مناجاتك، لو يعزف القلب عن النداء، لو تتوقف أصابعي عن العزف القلق، لو!

لكنه التكرار ذاته، والنداء المكتوم ذاته، والصوت الذي دائما لا يصل؛ فلا عنوان ولا بريد لصوت مرتجف.

لكنها الأشياء تعيدني إلى ماض أحاول عبوره دون جدوى، فهل أنا عالقة أم مقيدة؟

وهل أناديك حين أناديك أم أني بيأس أحاول استرجاع ما مضى، وهل أريد حقا استعادة اللحظة الناقصة، أم أني أحاول استعادة المكان. وهل يمكن أن أستعيد المكان وأسترجع كل ما كان.

ألا تعرف كم تغيرنا وكم بدلت الأشياء أماكنها!

اللعنة على هذه الذاكرة التي تئن على أصابع الحنين.

يقولون لك وهم يرددون صوت النداء المخنوق على صفحاتي "عد لتكتمل اللوحة!" يطالبون بعودتك إليّ، فهل أدعوك مثلهم إلى عودة أسترجعك فيها مليا، أم هل أكتبك هنا لأقتلك كثيرا.

ليس بي شهوة الرجوع، وما في القلب نداءات لغائب لن يعود.

كم مرة قلت لك لكل غياب أظافر تشق جلد الانتظار بلا رحمة، لكل غياب أصابع قاسية تشرع نوافذ سوء الظن وتفتح الشبابيك على احتمالات لا تعد ولا تحصى.

وأنا ما عدت قادرة على احتمال احتمالات غيابك أو رجعوك؛ والعمر ليس قطعة نرد.

ألملم ذاتي مثل أحجار "الدومينو"، أعيد ترتيبها مرات ومرات، لكنها أبدا لا تكتمل؛ ثمة الكثير من النقصان؛ هو هذا النقصان يا سيد الغياب. هو هذا ما يتعب القلب والقلم.

أحاول مرارا أن أحرق صورتك، وكلما فعلت اشتعل القلب واشتعلت الذاكرة.. وأراك تعود، ويعود ماضيك لبدايته، وأكثر ما يؤرقني في غيابك البداية. لو لم تكن بكل هذا الحضور الطاغي يوما. لو لم تكن بكل هذا!

يقولون لي "دعيه يعود لتكتمل اللوحة الناقصة، يقولون لي اللوحة الناقصة لعنة؛ فكل نقصان يكمله الغياب لعنة، اللوحة الناقصة تسكنها كائنات لونية قادرة على التمرد على الشكل والتنصل من ظلالها، اللوحة الناقصة تسكنها الأشباح وتتخفى في زواياها جنيات رمادية الأصابع، تفسد المشهد وتطمس الضوء".

وليد نظمي

هم يريدون عودتك لينتصر النص على الواقع؛ لأنهم يراهنون على سحر الكلمة، وأنا لا أريد عودتك كي ينتصر النص على النص؛ فكل النصوص التي تكتب في غيابك وعلى أطلال ماضيك انتصار على نص سابق؛ لا أطالب بعودتك ولا أريد أن أكتمل بك، أحب هذه المساحات الافتراضية التي لا تكملها الكلمات ولا يسد مساماتها أيّ لون، أحب هذا البياض اللامتناهي، وأكره النهايات الموقعة بالحبر.

يريدون عودتك ليرتاح قلبي من تعب انتظار نزفت على حوافه عمري وقلبي، تساقطت أيامي في ماء الحكاية مثل نقطة حبر وتلاشت. فكيف ألملم ما سقط مني، وكيف أقنعهم أني لا أنتظرك عودتك، وكيف أقنعهم أنك لا شيء سوى توق لحب.. ومحاولة يائسة لمقاومة كل هذا القبح الذي يكتنف أيامي.

هل أكشف لهم أوراقي، هل أعلن لهم أن لا غياب في غيابك، ولا حضور لحضورك، ولا اسم لك ولا ملامح. هل أقول لهم انك شهيتي للحياة، وفكرة أو حالة أحاول تجسيدها على الورق!

هل أخبرهم أنك الابن الشرعي لقلبي وحبري، وأني أحاول بك ومن خلالك مقاومة كل هذا العدم الذي يحاصرني من كل صوب.

هل أبوح لهم بسري الصغير، وهل أكمل اللوحة بألوان باهتة، هل أجهض خيالاتهم وأكتم صوتهم، أم أردد معهم النشيد. عد أيها الغائب فإني سئمت اللوحات الناقصة.

28 آب 2021

كاتبة من فلسطين



ملف شعر

أجراس يوم شتائي
إبراهيم الجبين

ذاهبون إلى البحر لنتعلم الغرق
سامر أبوهواش

أرق البارحة
عبده وازن

هايكو الرياح والمطر
مريم لحلو

ترتيب القصائد حسب التسلسل الأبجدي لأسماء الشعراء

WALID EL MASRI 2018

وليد المصري



شعر

أجراس يوم شتائي

إبراهيم الجبين

ها هنا شجرة ذاهبة في غبش اللون
ورطوبةُ الموتِ
على المنحنى الضيق
للمنعطف
في الجبل الغريب،
الحديقة الرخامية لنُصُبِ الموتى
شواهدها أرتال منتظمة من الجند
صفوفٌ خلف صفوف،
ولا سبيل لأعبر – كما في مقابر الشام-
نحو أزمنة ووجوه وحجرات تسبح في بحر الضوء
عبر حروف نقشتها على الشواهد أيدٍ غابرة .
لا سورَ لهذي المقبرة
ولا بابَ
وليس للباب أقفال من حديدٍ يكسوها الفطرُ الأخضر
ولا حارسَ يتلو آيات الليل
لا آسَ ولا أشجار كينا
لا شرائطَ ملونة يعقدها زائرون على أغصان الأكمات.
لا أحد يرشّ الماء
لا نائحةٌ
ولا طفلَ يوزّع الكعك على الأرواح في البريّة.
هذا قبر قاتل أمضى حياته
مستتراً بثياب ساعاتيّ أبكم
وهذا قبر شاعرٍ يائس
قتلته الطبيعة والولع بالأنهار الغادرة
حفروا قصائده القصيرة على حجر لامع.

هنا يرقد مهاجرٌ أتى من خلف جبال الموج
بهجتُه أنه لم ينتهِ به الحال في لجة أسماك جائعة
أو بمفاصل يبست في غابة مظلمة ولحية يكسوها الصقيع.
قبرٌ تلوذ به بومة من مرمرٍ
تحك ريش رأسها بحافته الهابطة
والكتاب الحجري أبيضُ الصفحات
يتصفّحه الهواء على قبر معلّم أطفال بشاربين أبيضين.
ذاكَ قبرُ راقصة ذهبت في السديم
بثياب مزّقها السكارى
ليلةَ هاجم الثلجُ التلالَ
والأزقةَ المرصوفة بالوحشة والصمت.
هنا قبر سائق عربات تجرها خيول فظة
عاش في زمن القيصر الذي زار دمشق
قرنفلٌ زجاجٌ ينبثق من شاهدة قبر خادمةٍ
والممرات بين الشواهد تفضي إلى ممرات.
لجدّ الصيدلانية ذات النمش البارد
في المبنى القديم وسط المدينة
قبرٌ أسندت إليه صورة حائلة اللون
أطراف من البازلت بعروق النحاس ترفع الشاهدة شبراً عن الأرض
ومن تحتها يندفع الورق الأصفر لخريف المدينة.
لا جثامين تحت الشواهد
ولا أجساد تتحلّل في التراب
العشب الذي أعاد إليّ صوتي راح ينبت على الهواء
الأرض تلفّ جذورها على الفراغ أسفل الأحجار الثقيلة
والريح تَرجم الشواهد بالمطر.

الفاتح اللعوتة

أرواح مقبرة الجبل
لا تبرح مكانها
والغروب يمزجها بألوانه
كما يفعل الفجرُ.
نحّاتٌ ماكر
بائعُ شواهد القبور الأشقرُ
بنى مقبرته نكايةً بالموت
وفيما منجل الطيف الأسود يعصف بالأحياء
يهوي النحّات ذو الرأس الذهبي بإزميله على رخام الفَنَاء.

نهران

حجارة الوادي فَجّرَت دماً
سالَ في نهرين
على سريريهما مالت الأشجار
ومن غيب هبطت بَجَعاتٌ بيضٌ
الماء تحت الجسر حمل طيور الثلج
البجعات لا تخرجن إلى الضوء
ولا تبقين في العتمة
والنهر حين يندفع تشطره الأرضُ
وتفوز من موجه
بخفقة
ومن ثم تثنيه ببوقِ نافخِ الزجاج.

أذان الأموي

الخطوُ هنا اليومَ
كالخطوِ بالأمسِ
على دَرَجُ المدرسة الجوزيّة الحجريِّ
أدلف من بابٍ ضئيلٍ يختفي في شقِّ جدار
وحين تنشر سكراتُ الغفوة ساعاتِ الظهيرة
في الطريق القديمة دخاناً رمادياً
لا ترى العينُ وجوه العابرين
بل ترى العينُ وجوه العابرين
تقترب وتكبر وتمضي
ثم تقترب أكثر وتغيبُ
باعةُ الخَرَزِ
والحكواتيةُ
حَمَلةُ مَواقدِ الجمرِ
والآتونَ من الغَيْبَ
يذوبون في اللحن
والمقاماتُ دخانٌ.

أوزانٌ في سوق السبت

الكتلَ المعدنية الوازنة
الهائمةَ
تحت سقف السوق
في ما يعرضه الوَرَثةُ مما ترك الآباء
وقد حرس الصدأ بصمات أصابعهم؛
الربع
والثلث
والنصف
والكامل
الأثقالُ تزن الآن ما لا يبصره عشّاق الخردة
في كفتين من أزمنة ومطارحَ شتى
الحديد يتناثر ذرات
رائحة القِدم تفوح كعطرٍ ركّبه الشرقُ
وحملته السفنُ إلى البعيد..
ما أنتَ سوى
ميزانِ شوقٍ قديمٍ
حمّلتهُ الريحُ ما أرادت
وظلّ يعلو ويهبطُ
يعلو ويهبطُ
يعلو ويهبطُ.

حمأة حبر

لا زلتُ أبحث عن محبرةٍ
بحجم حبة الجوز
قد يكون خزفُها صينياً
وربما كان تركياً أو أذرياً
أو زخرَفَتْهُ أيدٍ قفقاسيةٌ
عبرتِ الفراتَ شرقاً
ثم عادت وعبرته شمالاً
واستقرّت في خزانة الزجاج المغشّى..
سنينَ طويلة
لا صوتَ ولا حركة
الريشة ما عادت تنغمس وتلتمع
حمأة حبرٍ بقيت في قعرها
بخلائط العَكَرِ الداكنَ
دليلاً أوحدَ على وجود الغائب
وفي عَصْفٍ مجنونٍ
تكسّرت جدرانُ المحبرةِ
وبقيت حمأة الحبر بلا خزفٍ
تطفو في الهواء
روحاً أخرى فارقتُها ولم تفارقني.

أسْر

أذناي لا تسمعان صوتيَ
يسكنهما
همسٌ قديمٌ
لا يهدأ
الكلماتُ أجراسُ يوم شتائي
وبين المصلين والعتبات يتنزه الضباب
أجراسٌ تُقرعُ خافتةً
من كوّة البُرجِ
الصوتُ يغدو غيمةً
والكلماتُ قضبانَ زنزانة
والوقتُ كلِّ العصور.

حُرّيّة السائمين

ا
لنادرونَ
العازفونَ
الصامتونَ
الهائمونَ بالفضّةِ أبعدَ من تماثيل الكلس
من بواباتٍ ذات أسماءٍ
أدنى من طرقات المدينة
المرصوفة بمكعبات الحجر
الساكنون في نوافير الماء
المأخوذون بالليلِ الطويل،
بنقيض النار في علب الصفيح
بالأكفّ المحمرّة برداً
من خلفها الأنوفُ والوَجناتُ
بزوايا في دروبٍ أضاءتها الشموعُ
وأوقدها مجهولونَ
مضوا سِراعَ الخطى إلى ظُلمةِ الأحياء.

أسئلة الحديقة

ما الساقيةُ بلا حركة؟
ما بوابة الورد بلا أغصان تتسلقُ؟
ما الكرسيِّ المائل في التربة غاب عنه الجالسون اليومَ؟
حوضُ "الكُحل" من غير انثناءات الأزرق والأحمر؟
سرِّ الدودة والطير إذ يحول بينهما الزمنُ؟
سماء المطر الخفيف تحجبه الريحُ؟
والعشبُ ما حدودُ امتداده؟
البلاط يعلوه الطحلبُ يتباعدُ في الوحل
موعدُ الزهر يتأخّرُ عن ساعة الغوطةِ
والدرّاقُ الذي مدّ أذرعَهُ إلى نافذتي يقتله الصقيعُ
الياسمين يتمطّى في بقايا شمسٍ
في رأسي لا في التربة
تنبتُ هذي الحديقةُ
وكلما عصفت بي الأفكارُ
انكمش الغصنُ
وتبدّلت أمزجة الوردُ.

شاعر من سوريا مقيم في مارسبيرغ - ألمانيا



شعر

ذاهبون إلى البحر لنتعلم الغرق

33 قصيدة

سامر أبوهواش

أسف عملاق

أنحني بهاتفي الذكيّ
محاولاً تصوير أسراب النمل
وهي تنظم سيرها المزدحم
على طريق سريع
بين بلاطتين؛
من الأعلى
لا يبدو أنها تتجه إلى مكان؛
من الأسفل
لا يبدو أنني أتجه إلى مكان؛
فجأة تخاطبني نملة بأسف عملاق:
لكم أنت حزين أيها الكائن
الذي لا يُرى
إلا بالعين المجردة.

ليل

ليلي طويل
كليل عاشق
ونومي خفيف
كنوم حارس.
في الظلمة التي تعضّني
مثلما تعضّ ضبعة شبلها،
أتوجّس من قفار تدركني
ومن رمال أكنسها بالذكرى.
كم مرة
يضيّع الغريب الطريق
ليجد الطريق
كم سراباً يتوهّم
قبل أن يصل إلى البيت؟

تفسير بقعة سوداء على سقف

غيوم تأتي وتمضي
ثم تأتي وتأتي
وتمطر
ثم تمضي وتمضي
ثم لا تمطر
وأنت تجلس وحيداً،
في وحشتك.
في الخارج عالم
يواصل نصب الأفخاخ.

صمت

الطفل إياه،
صامتاً في المنامات،
يقف قبالتي
وينظر



ليس إليّ
ولكن من خلالي
حيث
لا عينان تصلان.

نظرات الغريب

في المركز التجاري، في الشارع، وحتى في المصعد،
تلتفت فجأة
وتجد غريباً ينظر إليك؛
يستمر الأمر ثانية أو اثنتين،
قبل أن ينتهي بابتسامة سريعة
متبادلة
أو بكلمة تدلّ على التصالح بعد سوء فهم،
وقد يستمرّ الأمر حتى بعد أن تغادر؛
عينا الغريب تواصلان التحديق بك في المنام.

هواء

الأرجوحة لم تعد هنا،
لكنّ يد أبي
ما زالت
في الهواء
الذي هبّ بنا
تحت سماء بعيدة.

نحت الأيام

هنا، على هذه الطاولة، أمام هذا الضوء الناقص،
قبل الكلمات وبعدها،
يحدث شيء، كالعادة،
أقلّ من أن يُروى
بأيّ لغة صرفاً
كالحبّ
كالألم.
الكلمات، هزيلة، تمضي إلى مصائرها،
هنا، في هذا الهولوكوست الليليّ حيث كلّ شيء عرضة للغبار،
أشياء كثيرة تنهض؛
صور، في ذروتها، في ذروة حضيضها، كرة في تحليقها الدائم بين
هواءين، تسقط من يديك، وتسقط من عينيك، ثم تختفي.
لا بأس بأن تسميها الذكرى
وتنشغل بنسيانها.
لأنّ كلّ شيء وارد
مثلما يذوب حجر في بئر،
مليارات النظرات الضائعة،
دوماً،
بين مسافتين؛
أحياناً
نظرة
تسقط
من السقف
كأنها شعلة ترتعش،
نكوّر أيدينا على نظرة
كي لا تنطفئ.
هذا نحت الأيام.
نتنقّل بين الغرف، بين ضوء في المطبخ، وضوء في غرفة النوم،
حيث أشياء نحسبها عادية، حذاء عند السرير، سرير في لحظة
تأمّل، نافذة ساهمة، فرشاة أسنان في كوب زجاجي، قميص ليلة
ماضية ملقى على الكنبة، أشياء تنزاح من أماكنها بقوة لمسات لا
مرئية، هجرات جماعية تحدث طوال الوقت داخل هذه الجدران
الغفل.
ومن يستطيع القول إذن
لا سماء تنمو الآن داخل هذا الدرج،
لا غيوم تزحف
على هذا الجدار،
لا شعوب تولد، وتنقرض،
في ظلّ المشجب الواقف، كتمثال؟
عالم يتكرّر بلا نهاية، وليس مهماً، بعد الآن قياس المسافة بين
حياتين، لأنك مهما فعلت لن تستعيد رعشة الطفل في أول يوم
مدرسي، ولن تفهم لمسة يد الأم على شعره. لا معجزة تستطيع
محو تلك الأمسية أو إعادتها إلى الحياة؛ حياة بأكملها تحتشد في
حساء، في لثغة، في لحظة عابرة، في هواء.
كأننا منذ البداية كنا نعرف أن الكلمات مجرد قطار بطيء يقود إلى
صمت؛ أمي الآن، في الثلاثين، وأنا في الخمسين، نجلس ونتبادل
النظرات، عبر طاولة المطبخ؛
بيننا ستارة قديمة
تتقمّص موجة
بيننا غرفة
تتسلق الصيف
بيننا وردة
تتعلم الأسى.
لم أكن أعرف أنني سأكفّ تماماً عن البكاء.
لم أكن أعرف أيضاً أنني سأقف في كل وقت، أمام كوب مهجور
في المغسلة،
أمام لوح زبدة في الثلاجة،
أبكي،
وأبكي
وأبكي
أفتح عينيّ فأرى كل شيء ولا أرى. أمشي طويلاً في صحراء المساء،
على آثار أقدام تمحو نفسها، فأصل ولا أصل، وأظلّ أنتظر ولو
همسة تعيدني إلى تلك الوجوه التي ضاعت في عتمة المرايا
أبواب تفضي إلى أبواب
ونوافذ إلى نوافذ
ويكفي
أن تشيح بيدك
في الهواء الصرف
لينبت وجه
يلوح ثابتاً كحجر،
ثم يختفي.

الحارات

كانت لنا شرفات صغيرة
لا تتسع لأكثر من شخصين،
في أزقة ضيقة،
وغسيل منشور بين سماءين
لوحة حلم بها أجداد
لم يسمع بهم أحد،
وجارات بتنانير قصيرة ملونة
يعجنّ مسراتهن الغامضة
في نميمة الصباح.
كانت لنا سيقان فتيات صغيرات
على سلالم تفضي إلى ظلمة دامسة
كليالي الحرب
كأمل بعيد
بأن تسقط علينا أسماؤنا مع ثمار الأشجار،
أو بأن يحدث شيء حقيقيّ،
في وقت آخر من اليوم.

ذرائع واهية

رجل على كرسيّ خشبيّ
ينتظر شيئاً ما
ولو وريقة شجر
تسقط من لا مكان؛
ذريعة أخرى واهية
لانتظار طويل.

الطريق إلى الهاتف

حين تستيقظ ستجد رقماً غريباً
في هاتفك
هذا آلي يفسّر نفسه
بعد منتصف الليل.
- أنا الآن في مدينة خالية من الجدران
أساعد أهل المدينة
على فهم أبعادهم الكاملة
بين الجبال والأنهار والحقول
(سأتصل بك فور انتهاء هذه المهمة)
إذن، حين يرتعش الحساء على الطاولة
وتهطل من السقف أصابع القديسين المشوبة بالأدعية

سأعرف أنك اتصلت بي.
- هذه المدينة بلا قمر
ولا غيوم
ولا أمطار
سكانها يتعرّفون الوقت
عبر تبادل النظرات
(....)
- ركبت قطار الليل السريع
وأنا الآن في الطريق إلى الهاتف
الذي تركته قبل ساعة
في جيب قميص ينزف لسبب غامض
في الخزانة.

نظرات أطفالنا بين الخرائب

ليست إلى أسفل
ولا إلى أعلى.
دائماً شاخصة
ثابتة
واضحة
دائماً صوب نهايات
لم يرها أحد.

امرأة على جسر

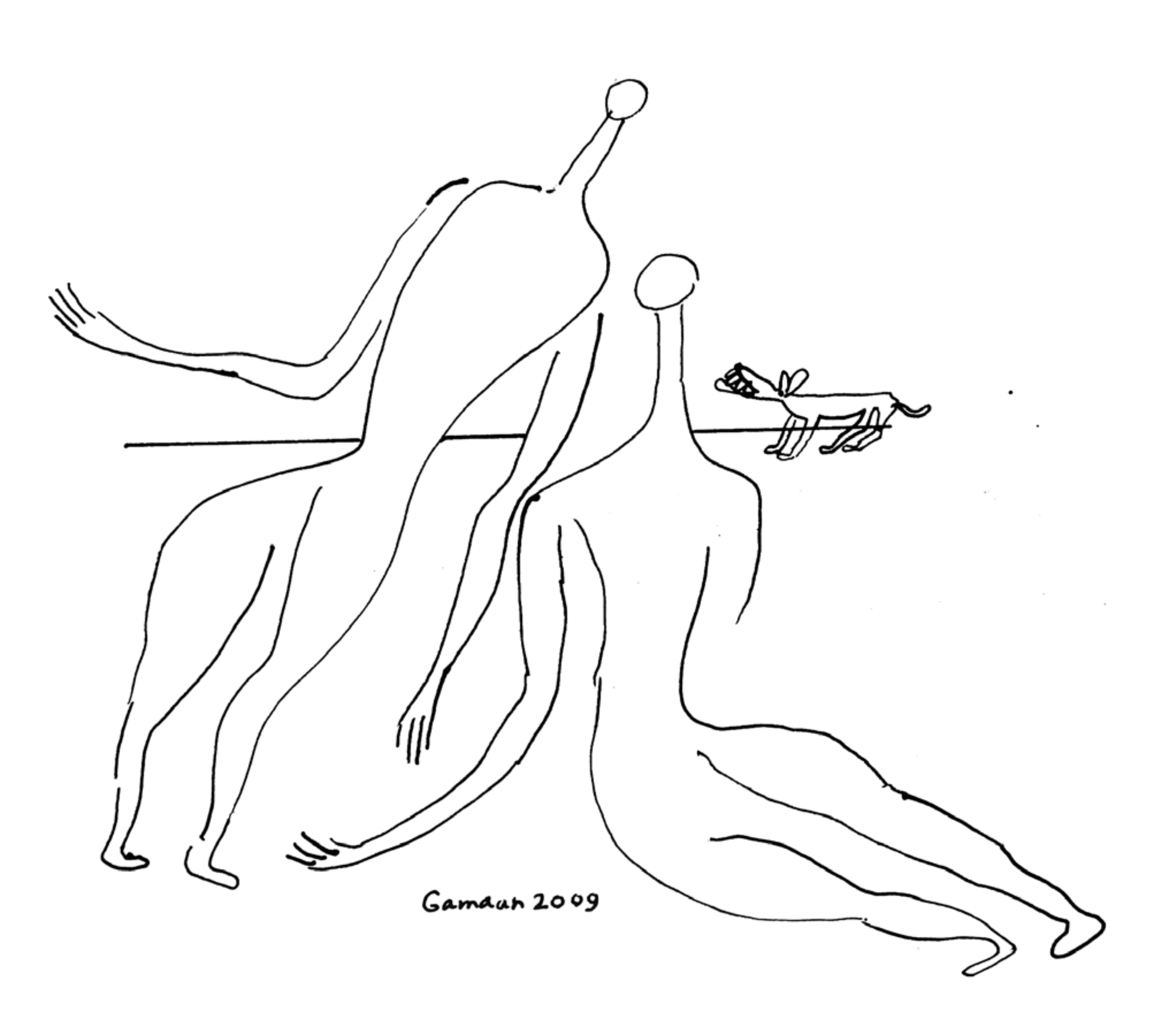
أيّ عتمة الآن
أن تجدي نفسك نائمة هنا.
أحدهم غطاك بملاءة
لكنه نسي قدميك.
صفارات تلحّ
وتبحثين في رأسك عن أغنية
كانت المرأة الأخرى
المرأة التي كنتِ،
تدندنها بلا صوت.
تتمدّدين على الإسفلت.
السماء تحت ملاءة.
تدركين، الآن،
أنك لا أحد.

الذين رأوا الضوء

الذين رأوا الضوء
لم يروا
عيون أطفالنا
وهي تنظر إليهم من بعيد
حزينة
ساخرة
ميتة
عيون أطفالنا
وهي تحملق
من وراء القرون
في وجوه
الذين زعموا
أنهم رأوا الضوء.

خروج صامت

بصمت هائل
خرجوا.
من وقت إلى آخر
يلتفت أحدهم
ويسأل جاره الأقرب
عن الوقت.
من وقت إلى آخر
تبرز يد
تلوّح لهم
من تحت الأنقاض.



ذاهبون إلى البحر لنتعلم الغرق

باب على بحر
نوافذ على الإسفلت.
ليلة أخرى
جديدة كشفتين حمراوين،
قديمة كسرد،
شهية كعلبة سردين
في خيال جائع
برشاقة حصوة طائشة
بنهم بعوضة
نقفز في الماء
لا أحد ينتظرنا
على الضفة الأخرى.

محاولة لوصف صباح

لا فائدة في أن تقول: "القتل"
وتكتفي بوصف بليغ للخواء الجماعي
أن تقول: "الدم"
وتكتفي بصمت مستفيض كليل مجازيّ
أن تقول: "الألم"
وتكتفي بعينين مغمضتين كميت في صلاة
تكتفي بالقول:



هذا الصباح جارح
كجريمة تشتعل مثل ثمرة على شجرة
وحولها تحتشد
فراشات ملونة.

شجرة الأقفال

كانوا موتى قبل أن أراهم.
قبل الوردة
والسكين
التي تصنع النهار
قبل الصور الفوتوغرافية
والصور العالقة
في الصور الفوتوغرافية
وقبل الشواطئ الغريبة
التي تطويها
أقدامهم
بلا رمل
ولا ذكريات
وكانوا
إذ يخوضون الليل،
مدركين أن هذه ليست ملابسهم
وأنهم أقل عرياً
من حافلة مهجورة في صحراء،
يتريثون
عند شجرة الأقفال
حيث ثمة دوماً رجل ما،
شبح ما،
شبح ما
يجيد تفسير عروق الأشجار
حيث المياه
التي تقودهم دوماً
إلى أول الغرق.

حتى تنتهي الحرب

ليل على ليل؛
بيت يتبدّد في برهة.
يدان تصفقان الغبار.
باب وحده في العراء.
سماء رصاصية
تطحن نظرات الأطفال.
أشلاء المدينة مدينة أخرى
تتعب من صورتها
ومن صخب الدموع في الجرار،
فتقفل على نفسها في المرآة،
وتغسل شعرها بماء دعاء مبهم.

الأسماء في نهاية الفيلم

أشعل غابة
لكنّ البيت يبقى في مكانه.
الصحراء فكرة؛
أجلس في المنتصف وبجانبي دلو معدنيّ،
أحلب غيمة مريضة حتى يهطل الدم بغزارة
ويغطي كلّ شيء.
في أحلامي أناس يركضون في أحلامهم.
الفيلم ينتهي بصورة مفاجئة
كشفرة مقصلة؛
على صفحة السماء
تبدأ أسماؤنا بالظهور
طيوراً سوداً
تتهيّأ للإقلاع.

ترجمة

لأترجم عينيك
أستعين بقواميس العصور الأولى
بسحر بيروت الخفيّ
وبأفكار ماطرة
عن مدن ورجال،
بآذان الفجر في "علمات"
وبما ترويه أقدام الأطفال للفراشات
في "حقل الريس".

حب

يد لم تعد هنا. في الماء وفي الوحشة، لم تعد هنا، مرة أخرى، في الماء...
في الليل المكرّر، صوت يتلو الغياب؛ أمعاء البيت تتحرّك. جوع مستبدّ يسكن أفواه الحشرات وكل ما يقبع في الرطب من الأمكنة. هناك، في السقف، في طبقات الكلس القديمة، مدن تنهض وتندثر، أعشاب تنمو من فرط الحنان.
يدي تمتد إلى الهواء؛ ماذا تعني يد وحيدة تمتد إلى الهواء؟
ماذا يعني أن أشهق وحيداً على السرير؟
ماذا يعني أن أتنفّس لأساعد اليوم في زحفه البطيء نحو الصباح؟
في غيابك، يتضاعف غيابي.
تنقص أسبابي
الناقصة أصلاً.
يد وحيدة تمتد في العتمة؛
رجل، كلّ مساء، يقطع محيطات البيت، ويعود متعباً، وبلا عينين.
أعرف أنني أفشل غالباً في قول ما أريد بكلمات بسيطة:
كلمات من قبيل: إنني
الآن
مجرد
طفل
يتيم
يلتهمه
البرد
على
رمل
شاطئ
بعيد
عنك.

تكرار أليف

(إلى ياسمينة)

تريدك أن تروي لها الحكاية بالطريقة نفسها؛
الحبكة، الترتيب، الأسماء، التفاصيل، الأبطال،
كل شيء يجب أن يكون مطابقاً للمرة السابقة،
الأهم من هذا كله، تريد النظرة نفسها في عينيك،
والرعشة نفسها في صوتك،
والقمر والنجوم وراء كتفيك،
وأزيز الحشرات البعيدة
والضجيج الخفي في المبنى المجاور
تريده أن يعود كاملاً؛
هكذا تعرف الطفلة أن العالم ما زال ينبض،
وأن قلبك ما زال هناك
حيث تركته البارحة.

شجرة سعيدة تظن نفسها رجلاً

يحمل الطفلة ويرفعها عالياً.
تسأله الطفلة: "هل أنت شجرة؟".
"هذا صحيح، أنا شجرة، وأنت تفاحة".
"لا"، تقول الطفلة، "أنت شجرة وأنا عصفور".
"لا"، يقول الرجل، "أنت شجرة وتفاحة وعصفور، وأنا رجل سعيد في غرفة مع طفلة مشاغبة".
"لا"، تقول الطفلة، "أنت روبوت يظنّ نفسه رجلاً، وأنا غرفة صغيرة يلعب فيها الأطفال".
"أين ذهب الروبوت؟".
"الروبوت في الخارج يلعب مع العصفور".
"والشجرة؟".
"الشجرة في الغرفة تلعب مع الأطفال".
الرجل يتكلم بصوت روبوت.

تسأله الطفلة: "هل أنت روبوت؟".
"لا، أنا شجرة تظنّ نفسها رجلاً سعيداً".

أمي

أمي لم تكبر
كانت طفلة
صارت
حديقة أطفال.

باقي أيامنا

تفوتني رؤية شيء ما؛
فجوات. مساحات شاغرة. مخطّطة بوجودها السابق. مثلث بين العينين والدماغ
بين الزمن والذاكرة؛ يبتلع كلّ شيء.
كفي تلمس جداراً. أصلّي لكي يبقى أثر ما؛ أيّ أثر.
الأرض تنجرف تحت قدميّ
نهراً من حصى.
هل سيحفظ وجهكِ هذه اللمسة؟
هل ستحفظ يداك نظراتي الضائعة التي رحت تصطادينها كالفراشات في فضاء الغرفة؟
في النهاية، لن يكون هناك أحد. فقط أنت وأنا.
بملعقة واحدة، نطعم بعضنا باقي أيامنا.

البحث عن الأشياء الضائعة

في نهاية الرحلة
بعد استعادة الأحداث،
وطرح الأسئلة،
بعد استعراض الاحتمالات،
وفتح الأدراج،
بعد النظر أسفل الكنبات
وقلب أحشاء البيت
مرة بعد مرة بعد مرة
نرتمي بعيون ذابلة وأيد يائسة،
عاجزين عن قول أو فعل المزيد،
شاعرين بألم فادح في الذاكرة والمخيلة،
مدركين أخيراً أننا أضعنا حقاً
ما ظننا قبل قليل
أننا كنا نبحث عنه.

شجار منزلي

حين نتشاجر
تخبّئ طفلتنا أذنيها
في الخزانة
وعينيها في الستارة
وتقف وسط الغرفة
تفرد ذراعيها الواسعتين
فيمتلئ البيت بالفراشات.

****

كل مساء أسلمك قلبي

كل مساء أسلمك قلبي
شارعاً منهكاً من وطئ الخطوات
شجرة تئن تحت أجنحة العصافير
نهراً ملّ مجراه
رملاً يستنفد الوقت
كل صباح تعيدين إليّ قلبي
مراهقاً أخرق
يمضي
بعينين جائعتين
إلى أول الحب.

Gamaan 1986

عجلات

نهارٌ دافئٌ
كضوءِ الثالثةِ عصراً.
لكنكِ لستِ هنا.
متعباً من ساعة
لستِ فيها،
أتمدّدُ على كنبةٍ
خلفَ نافذة،
أغمضُ عينيّ،
وأحلمُ
بقربك.

انتظار

بين جلبة أناسٍ بعيدينَ،
وبكاءِ طفلِ الجيران،
همهمة التلفزيون في الغرفة المجاورة،
وضجة عصافير يوم الأحد،
أسمعُ عجلاتَ سيّارتك
تتقدّمُ ببطءٍ
على الرملِ والحصى.
أرسلُ قلبي ليفتحَ الباب.

الخريطة

لا يحتاج الغريب خريطة كي لا يصل مرة أخرى
يقول الغريب: تلك الأسنان الأليفة في مشط أمي وجهة كافية
وذلك الدبوس الخفيّ
في شعر أختي
بوصلة
والنجوم ما زالت تلمع في سترة أبي المعلقة
والريح ما زالت نائمة في منديل جدتي القديم
والمطر لا يزال يغني
في حقيبة المدرسة المخبّأة تحت السرير.

أنام في حضنك الصغير

(إلى ياسمينة)

أنام في حضنك الصغير،
متكوّماً على نفسي،
تغمرني مياه وشمس
وتبتعد بي
نحوك
بالونات ملونة.

حين نصل

النعاس، هنا، عيوننا.
الكلمات المنسية شفاهنا.
المرآة أرض الذين خرجوا
ولم يصلوا.
أقدامنا تحفر
وفي أيدينا
تنبت الأغصان.

الرحلة

لم نصل إلى الأغنية؛
كنا في الطريق إلى آخر المساء،
حين تعطلت السيارة فجأة،
وانغرزت العجلات في الطين
كوجوه أسلافنا،
السيارات ظلت تعبر طوال الليل،
ومعها الأضواء.
أين تركنا عيوننا
في الرحلة الماضية؟

شاعر من فلسطين مقيم في برشلونة



شعر

أرق البارحة

ست قصائد

عبده وازن

ما قاله لقمان سليم لحظة نهوضه

كنت على الطريق عائدا
من جنوب هذي البلاد
أوقفني ثلاثة ملثمين وأنزلوني
في هزيع ليل ينتشر في مآقيهم
سألوني هل أنت لقمان سليم
هم يعرفون جيدا من أنا
ولكن لا بد من سخرية القتل.
من شفاههم تفوح رائحة معدن
وفي أصواتهم بحة حمراء
ربما من شدة ما غرفوا من نجيع
كبلوا معصميّ وقادوني إلى سيارة أخرى
هذا ما أذكره جيدا.
رموني على المقعد الخلفي في السيارة
ثم انهالوا عليّ ضربا ورفسا
حنجرتي مخنوقة خوفا، ربما
ربما كآبة،
تألمت كثيرا ولمرة أولى اختبر
ألم المخطوفين المعذبين في السجون
في الأقبية المعتمة.
انقض أحدهم على أصابعي بمسدسه
تمزقت أصابعي وفهمت.
تتالت اللكمات على وجهي
حتى كادت عيناي تنفقئان
لما سقطت نظارتي داسها أحدهم بحذائه
فهمت أيضا رغم الدوار الذي اعتراني.
تذكرت المسيح على الصليب والرمح يطعن خاصرته
تذكرت الحلاج وأشلاءه المقطعة
تذكرت الحسين وكيف بتروا رأسه
تذكرت حسين مروة العجوز والرصاصات التي اخترقت احتضاره
تذكرت سمير قصير وكيف هوى رأسه فوق مقود السيارة
تذكرت لوركا الذي أعدم برصاص الدكتاتور
أذهلتني صور هؤلاء كيف تتوالى في عينيّ الجريحتين.
راح أحدهم يقرأ لي جملا كتبتها على الفيسبوك
باسم "صديقتي الشريرة"
كان يضحك كلما قرأ واحدة
لا أذكر أي جمل قرأ
كنت منهكا، خائرا كحمل لحظة الذبح
روحي كئيبة حتى الموت
من جبيني يسقط عرق بارد.
أدخلوني إلى السيارة
ثم شرع كل منهم يطلق رصاصة
الأولى اخترقت كتفي فنبتت وردة
الثانية اخترقت صدري فطار عصفور
الثالثة اخترقت وجهي فسال ماء
الرابعة اخترقت رأسي فهبّت فكرة.
رموني على الأرض
الدم ينزف من جروح لا أحسها
العشب تحت فمي كان آخر ما بلل شفتيّ اليابستين
لكنني لم أمت
لعلني مت ولكن بلا موت
مت بالحياة التي تملأ جوارحي.
لعلني الآن أمام جهازي أكتب جملا
بعدما خانتني "صديقتي الشريرة"
لعلني بين كتبي أنحني عليها بتؤدة
لعلني الآن أزور السيدة سلمى والدتي في نومها
لعلني أمسح وجه شقيقتي رشا بماء الورد
لعلني أحلق فوق دارتنا وحديقتها تحت المطر
أنظر إلى القبر الذي سيدفنون فيه جسدي
فقط جسدي.





الفاتح اللعوتة

بيروت سركون بولص

علمني سركون بولص كيف أغري فتاة أوكرانية في بار، بنظرات حمقاء، فتصعد إلى غرفتي في الفندق، من غير مقابل. كان صيادا عابرا في بارات شارع الحمراء حينذاك، في العام 1983 عندما جاء لينشر ديوانا سيكون الأول له بعد سنوات طويلة.
كان سركون يحدث الأوكرانيات في بار الفندق، بلهجة أميركية حادة، راشفاً كأسا بعد كأس، يخبرهن عن صديقه البعيد جلجامش، ويغريهن بخيوط بيض في شعره. لم يفتح قنينة لهن فلا مال كثيرا في جيبه، لكنهن أحببنه، عرفن أنه أمير مخلوع للتو، يهوى التسكع على أرصفة لا مدن لها بالضرورة. وببساطة تامة كان يصحب إحداهن إلى غرفته الصغيرة، في آخر الليل، بعد أن يفرغ البار، فلا يبقى سوى فتيات لم يحالفهن صيد السكارى.
علّمني سركون بولص عندما التقيته في بيروت للمرة الأولى، كيف يمكن للحياة أن تكون حقيقية وحلم يقظة في آن، نعيشها كما لو أنها هنا وهناك، وربما هنالك. في عينيه كانت تعبر غيوم ثم تختفي. كان يرسلها بحركة من يده إلى سماء الحبانية. لعلها قد تمطر على مقبرة أبيه التي لا ورود على بوابتها.
كان سركون يحمل كيساً مملوءا بقصائد اختلطت تواريخها، ولم

يهمه البتة أن ينشرها بنظام، فلا حسبان للزمن في روزنامة هذا الأسد الآشوري، والشعر غابة مفتوحة أبدا، لا تخوم لأشجارها ولا أعمار. ديوانه الذي سيكون الأول قد يكون الثالث أو الثاني، ولكن ليس الأخير. سركون يشهق شعرا ثم ينفخه مثل دخان سيكارة.

عندما أدار سركون ظهره لأرض الرافدين وغزاتها الجدد، البرابرة والهمجيين، في أواسط الستينات، قاصدا مدينة الغرباء حينذاك، بيروت، عرّج على مجلة "شعر" ومقهى الهورس شو، زرع فتنة "البيت جنريشين" في الشعر الحر وقصيدة النثر، ترجم، سكر، ثم غادر إلى سان فرانسيسكو. كانت إتيل عدنان الرائعة مثل جبل تومباليس، تنتظر قدومه، لتعد له مأدبة تدعو إليها ألن غينسبرغ ونيل كاسدي ووليم بوروز الذي أطلق النار على زوجته. وربما جاك كيرواك الذي لا يزال على الطريق.

أخبر سركون أنه قدم إلى بيروت مشياً عبر الصحراء، حاملا فانوس الشعر في "ليل الذئاب" وقوس كيوبيد وسهاما من حبر. ترك وراءه طفولة هائمة في الحبانية وأصدقاء في كركوك، يسامرون القمر بضوضائهم وقصائدهم.

كلما أعبر أمام فندق سركون بولص، في آخر الحمراء، أسمع صوته يقرأ قصائد، جالسا في المقهى، في يده كأس، عيناه تلمعان بماء الرغبة التي لم تفارق شعره مرة.

عندما غادر بيروت إلى اليونان كتب عن المدينة التي كانت تتهيأ لحرب أهلية جديدة، قصيدة تترنح بواقعية صلبة ونفحة رثائية: "تصعد بيروت كل ليلة/كصرخة مفقودة/من عين القتيل الشاخصة".

لو كنت أعلم حينذاك بما يحويه كيس الآشوري التائه، الذي حمله تحت إبطه، إلى بيروت عام 1983، لسرقته في غفلة منه، وكنت لأصبح شاعراً رائعا برتبة إله بوهيمي، لا يملك في هذا العالم، سوى إشراقات ترسم أمامه طريقا تفضي إلى مدينة "أين"، في أعلى قبة اللامكان.

شطرنج

خسرنا أسماءنا نحن لاعبي شطرنج الحظ
عندما سقط حجر النرد
في علبة قدرنا
بتنا أرقاما في لوحة رسام تجريدي
وربما أزياحا يخطها قلم رصاص
على جبهة نجمة.
جئنا بلا أسماء
نرحل بلا أسماء
لكن عيوننا تحفظ ماءها السري
وعلى راحاتنا رسم الدهر
طريقا يفضي إلى غد
ليس لنا.
الطريق قد يطول أو يقصر
ولكن لاجدوى
تأخرنا أو أبكرنا
لم يبال أحد.

عالمنا الذي غادره قوس قزح المعجزة
تسيل دماؤه على العتبة
الرياح سامة ليس في الخارج فقط
على الأرض تحط نوارس خط الزوال.
إننا نرمي النرد خارج اللوحة
لا ننتظر علامة زمن
ولا موجة تطلع من هشيم.
كتاب قدرنا مغلق
لكنّ يدا ستفتحه
صفحاته لن يقرأها أحد.

مفارقة

قال كازانتزاكيس في غيبوبته: قلت لشجرة اللوز: حدثيني عن الله يا أخت، فأزهرت شجرة اللوز.

نبيذ

أسكبي صوتك في الكأس
الليلة سنحتفل بحلوله بيننا
ونردّد أغنيات لك محفورة في الصميم.
بعد قليل يطرق الزوار الباب
يدخلون ويجلسون إلى مائدتنا
ثم ما إن يحتسوا بضع جرعات
حتى تأخذهم يقظة.
جاؤوا ينصتون إلى صوتك
إلى النبيذ المعتق فيه
جاؤوا يهيمون في حديقة هذ الصوت
الذي يصل النجمة بصباحهم
ويرشدهم إلى مفترق اللاعودة.
أسكبي صوتك في الكأس
هو ما بقي لنا
من وهم حياة عشناها كالهاربين
يوقظ في سرائرنا شعاع ليل على حافة
يرسم لنا قبة في اللازورد
ويفتح أمامنا كتاب الممكن
وصحراء الاستحالة.
أسكبي صوتك في الكأس
الليلة سنحتفل بذكرى فردوس
وقفنا طويلاً على عتبته،
ومن عطفات أنفاسك
سيهب علينا نسيم
يحملنا إلى ما وراء التلة
فننعم بأكسير السر الغائب.
أسكبي صوتك في الكأس
الزائرون سيرحلون
مع أول نثرة ضوء
سيكون صوتك ملاكهم
هم العائدون إلى نسيانهم
سيكون يمامة صحونا
نحن الجالسون نستمع إليك
في أرق البارحة
في نوم يحل كالسارق
دون أن يطرق زجاج عيوننا.

إكسير

هذا الغامض
الراسب في القعر
خواء أم
لحظة شاغرة
تنتظر برقاً يجرحها؟
هواء أم
يمامة ترف فوق هاوية
أم شعلة تطل
على حقل اللامرئي
أم كأس ينبثق منها
إكسير خلود؟
هذا الغامض
الذي بلا اسم
بلا لون
بلا عطر
كحجر الخليقة
راكداً في لا منتهى السماء.
هذا الغامض
الذي يفقه شعراء الأرض سره
الذي يشع في عتمة اللاليل
يطفو مثل زهرة لوتس
فوق ماء نهر الملكوت.
هذا الغامض
القاتم ما يكفي
المشع ما يكفي
مثل عين مطفأة
في أوج رؤيتها.

شاعر من لبنان



هايكو الرياح والمطر

مريم لحلو

1

بخيطٍ منْ ماءٍ
ترتقُ السِّماءُ
تَشقُّقات الأرْضِ

2

الأمطارُ خيطانُ سدى
بعدَ حين تكتملُ
زرابيٌّ الربيع

3

رياحٌ هوجاء
مِنْ شقوقِ نافذَتِي
يَتَسَلِّلُ حفيفُ الظلالِ

4

الزهرةُ ترتعشُ
للريحِ لولا ثقل
النحلة

5

هبةُ ريحٍ
يتحولُ حقلُ شقائقِ النعمانِ
إلى فراشاتٍ

6

يا لَهذا المطر!
حتى في الحُلم لا يَكُفُّ
عن التربيتِ على كتفي

7

إلى أينَ تمضين
أيتها الريحُ
بسربِ الغمام؟

8

الورقَةُ العالِقَةُ
في شَرَكِ الماَءِ
آمنةٌ الآنَ مِنْ كُلِّ ريح

9

ليْلَةٌ مطيرة-
بالريحِ
يغْتَسِلُ الحفيف

10

حافلةُ السياح -
فجأةً تجمعنا لغةٌ واحدةٌ
تحت المطر

11

مطرٌ صيفي -
طول الليل
وسقفُ القرميدِ يدندِن لي

12

تحت المطر -
أخفي دمعي
بدموع السماء

13

أول الغيث -
ماذا أتابع نقرات المطر
أم صدى كعبك على الرصيف؟

14

مطَر مفاجئ -
بأخبَارِ الحروب
أحمي رأسِي

15

برق
شق رفيع على زجاج نافذتي

الفاتح اللعوتة

ليمر المساء

16

أول الغيث
كأول الخطو
متعثر

17

تساقطات قليلة
السماء تقوم
ببث تجريبي

18

رياح مزمجرة
نهاية
البث

19

مطر-
شيئا فشيئا أتلاشى
ألست من طين؟

20

يا لهذه الرياح!
حتى صوتي تأخذه
إلى حيث تحب

21

رياح -
لوهلة جريد النخل
يكنس وجه السماء

22

وسط الميدان
تمثال الفارس القديم
يشهر سيفه على الريح

23

فجأة ينقطع المطر -
أين كان يختبئ
كل هذا الصحو

24

رياح -
فرصة الأغصان
للعناق

25

رياح -
إلى مكان ما يسابقني
قميصك!

26

رياح -
فساتينك على حبل الغسيل
كلها حوامل

27

رياح -
وردة غريبة تزهر
في حديقتي

28

أول الغيث
أخلع خماري لاستقبال
رسل الله

29

شعرك الأشقر والريح -
يا أزيز الجنادب!
يا أهازيج الحاصدات!

الفاتح اللعوتة

30

ليلة مطيرة -
سعف النخل
مرايا القمر

31

بئر مهجورة -
الريح تملأ
الدلاء

32

زخة مطر -
فرو الطبيعة الأبيض
تملأه الثقوب

33

قبل الخريف بقليل -
للأوراق الميتة
تهب الريح أجنحة

34

النساء الحزينات
كل حكاياهن على الأشجار
تلعب بها ريح الشمال

35

آه أيتها الريح!
كم سرقت إلى حد الآن
من وشاح!

36

رياح تشرين -
الآن فقط حلت عقدة لسان
الأبواب والنوافذ

37

أيلول -
الرياح تأخذ كل أوراق
دفاتري القديمة

38

عاصفة -
تكاد تقتلع الحفيف
من جذوره!

39

بستان التفاح -
خذيني كلي بأجمعي
أيتها الريح!

40

بعد سقوط المطر -
صافية زقزقة
العصافير

41

الارتعاش في وجه الريح -
أقصى ما تستطيعه
زهرة

42

أحيا في الزهور -
ترك نفسك للشمس والريح
أيها البحر!

43

رياح قوية -
بمعطفي تتدثر
الشجرة المرتعشة

44

حوار الأرض والسماء -
خيط ماء
وخيط دخان

45

صحو مباغث -
قوس قزح
متكأ العصفور الوحيد

46

مدينة الموتى
تضج بلسان
من مطر

47

مطر صيفي -
قطرة الماء تتبخر
قبل أن تصل الأرض

48

موسم الحصاد -
زهور الربيع
تذروها ريح الحاصدين

49

التفافات الريح في البراري
ينقصها كعب
لتصير أنت

50

رياح -
بلون الشفق يصطبغ
حقل الأقحوان

51

شاطئ مهجور -
ريح أيلول تكنس آثار خطى
العابرين

52

سفر -
عند محطة الأداء
يتوقف المطر

53

اتخذت العنكبوت بيتا
جاء المطر
صار من ماس

54

رياح -
يا لدوختي من حفيف الضوء
على الأوراق غِبَّ المطر

55

أول الغيث -
ماذا أتابع؟ نقرات المطر
أم صدى كعبك على الرصيف؟

شاعرة من المغرب



وحوش تُشكك في إنسانيتنا

منحوتات باتريشيا بيتشينيني

أمير الشلّي

وُجوه قبيحة، أجساد شنيعة، عيون تأسرنا، وتفاصيل تُرعبنا. هذا بشريّ برأس دولفين، وآخر كسنجاب بخرطوم فيل، وذلك يبدو كقرد دميم. هذه الأشكال البشعة والمروّعة هي عدد من الإبداعات النحتية التي تتسم بخروجها عن نطاق المألوف، وما يزيد دهشتنا نحوها هي واقعيتها غير المعهودة. هذه المُجسمات لم تُصنع لتوظف في أفلام الرعب ولا من أجل أفلام الخيال العلمي. هذه الوحوش هي أعمال نحتية للفنانة باتريشيا بيتشينيني التي تطرح من خلالها مخاوفًا متعلقة بالآثار المترتبة عن عمليات التهجين الجينيّة.

باتريشيا بيتشينيني هي نحاتة أسترالية ولدت سنة 1965، متحصلة على الدكتوراه الفخرية في الفنون المرئية من الكلية الفيكتورية للفنون. اشتهرت منذ التسعينات بمنحوتاتها القبيحة التي تتخطى المعايير الجمالية التقليدية. اهتمت الفنانة في بداياتها بدراسة علوم الأمراض والتشوّهات الجينية، وهو ما أثّر بشكل كبير على ممارستها الفنية. تبرع الفنانة في تشكيل تفاصيل منحوتاتها بدقّة متناهية تهتم فيها بإظهار مسام الجلد وشرايين اليد وحتى أدق شُعيرات الجسد. تُشكل باتريشيا أجسادا رغم واقعيتها المفرطة إلا أنها لكائنات خيالية تجمع بين الجسد الإنساني والحيواني. تمتلك هذه المسوخ النحتية ملامح وتعابير رغم بشاعتها إلا أنها تستحوذ على عاطفتنا، فهي مخلوقات تولد فينا ردود فعل متضاربة تجمع بين النفور والعطف والقلق.

قبل شروع الفنانة في عملية التشكيل النحتية تبدأ برسم صور خطيّة لنماذجها النحتية لتنتقل في مرحلة موالية مع فريقها التقني إلى جعلها كائنات ثلاثية الأبعاد بواسطة قوالب السيلكون والطلاءات الزيتية والشعر الحقيقي. تطلق باتريسيا بيتشينيني العنان لخيالها في نحت مسوخها المذهلة ذات التراكيب والوضعيات المتنوعة، لا تمتلك الفنانة خيالًا هائلاً فحسب بل تمتلك أيضًا معرفة علمية معمقة.

تقدم النماذج التي تصنعها الفنانة سيناريوهات خيالية تقترح احتمالات متشائمة حول الإخفاقات العلمية التي قد تؤدي إلى ولادة هذه الكائنات. تسمح بعض الدول بزراعة الجينات البشرية في أجساد الحيوانات بشرط ألاّ تتجاوز مدة احتضان الحيوان للخلايا البشرية ستة أسابيع، وتجاوز هذه الفترة قد يؤثر على إدراك الحيوان ونموّه، وهو ما يعتبر جرمًا في حق الحيوان وخرقًا للميثاق الأخلاقي. وضعت عديد الدول قوانين مشددة تجرم مثل هذه التجارب معتبرة إياها تجاوزا للمحظور. ويعود السبب وراء سماح بعض الدول الأخرى بإنجاز هذه التجارب هو حاجة العديد من الناس إلى عمليات زراعة أعضاء، فالكثير منهم يموت يوميًا بسبب نقص المتبرعين. وجد الباحثون حلت لهذه المُعضلة من خلال زراعة أعضاء بشرية داخل فئة معينة من الحيوانات كالفئران والخنازير وحتى الأبقار وبعد أن يتم العضو المزروع نموه يتم نقله إلى جسد الإنسان، بالرغم من أن هذه العملية قد تساهم في إنقاذ عديد الأرواح إلا أنها قد تضع البشرية أمام مأزق جديد، فماذا لو أثرت هذه العملية على إدراك الحيوان ونموه؟ وماذا لو تسبب هذا الخلط بين الجينات بحدوث طفرة من نوع ما قد يعجز العلماء عن



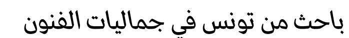




السيطرة عليها؟ هذه التساؤلات تناولتها الفنانة من خلال ممارستها النحتية التي تتكهن بولادة كائنات ستفرزها الإخفاقات العلمية.

أعمال الفنانة ليست بتخيلات إبداعية مستحيلة فعلى ضوء ما نعيشه اليوم بات المستحيل ممكننا. فبالرغم من البشاعة التي تتسم بها شخوص باتريشيا إلا أنها لا تتصف بالعدائية حيث نجد مع بعض هذه الوحوش مرافقا بشريا غالبًا ما يكون طفلا، إما يلعب معها أو يقوم باحتضانها وهو ما يثير فينا شعورًا بالتعاطف. هذه الوحوش البريئة والهشّة هي كائنات مُسالمة ضحيّة فضول الإنسان وغطرسته. يحتضن هؤلاء الأطفال الوحوش الأليفة ويواسونها وكأنهم يعتذرون باسم البشرية عما أصابهم من تشويه.

قدمت لنا باتريشيا بيتشينيني وحوشًا تقطع مع صورة الوحش القاسية والدموية التي تناقلتها الخرافات والأساطير القديمة، فقدمت لنا وحوشًا رغم فظاعة مظهرها إلا أننا نلتمس فيها نوعا من النعومة والبراءة. شاع قديمًا استخدام الوحوش في الرسومات الدينية من أجل ترهيب غير المتدينين فتجعلهم صور المسوخ المرعبة يهتدون إلى الكنيسة. أما مع الحداثة فقد حشر الرسامون الوجوه الملتوية ذات التعابير المفزعة في لوحاتهم فتكون بذلك شاهدًا عن الحالة النفسية والاجتماعية التي عاشها الفنان. اختلف الأمر مع الفن المعاصر، فتم توظيف الوحش من أجل إحباط غرور الإنسان وإظهار حقيقة أنه من بين جميع الكائنات الحيّة هو الوحيد الذي دائما ما يقود البشرية نحو الخراب.



باحث من تونس في جماليات الفنون



الرَّواية السُّودانية والتَّرجمة

المُمْكن والمُسْتحِيل

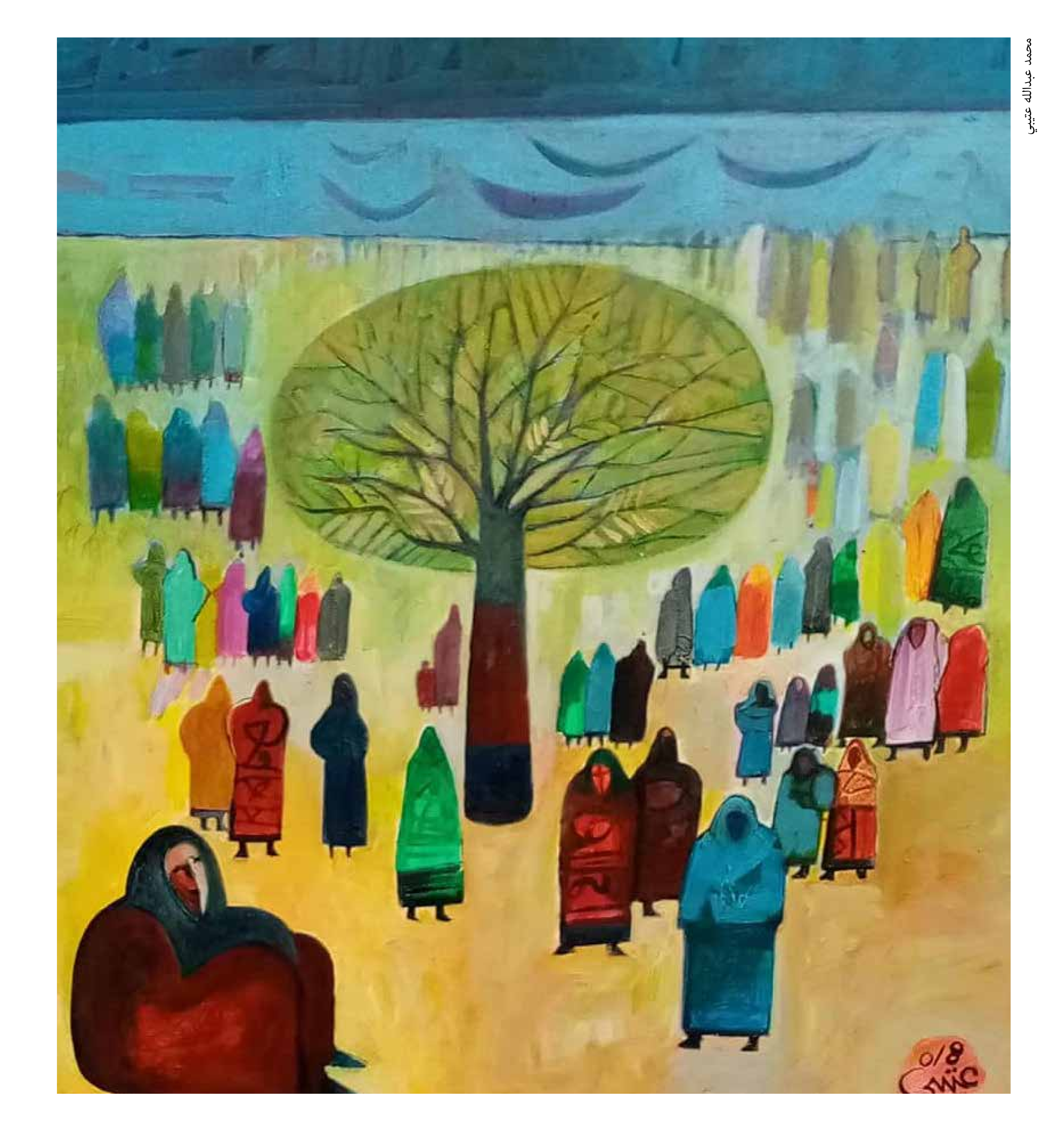
ناصر السيد النور

إذا كان الانتشار الذي أنجزته الرواية السودانية مؤخراً أهم ما يميّز مراحل تطورها في سياق الكتابة السردية، إلا أن الروائيين السودانيين ربما يطمحون إلى رؤية هذه الأعمال مترجمة إلى لغات أجنبية تزيد من حضورها السّردي وبالتالي تمنحها بعداً إنسانيًا أرحب. وهذا الطموح وفق تقديراتهم في جانب منه يشير إلى وجود أزمة قلّة تعانيها محاولات أزمة أو إشكالية تعيق ترجمة تلك الأعمال في فضاء الانتشار العالمي الذي تحققه عادة النصوص المُترجمة إلى لغات أخرى تحقق لها الانتشار والوجود المعترف به. وقد ترافقت هذه الأزمة في السنوات الأخيرة مع أزمات أخرى عدة منها ترجمة الرواية السودانية بين شكاوى عديدة تُحيط بمُدونة الأدب السوداني، خاصة بعد أن شهدت الرِّواية السودانية في العقدين الأخريين من غزارة الإنتاج وقلّة الانتشار على مستوى المشاركات في المسابقات والجوائز العربية مع غياب ملحوظ في الترجمة. والترجمة المستهدفة لا تعني غير نقل النصوص السردية المكتوبة بلغتها الأصل (العربية) إلى اللغات الأوروبية وحصرياً إلى اللغة الإنكليزية لأسباب لا حصر لها، ولكن ربما منها ما يمسّ مِيَراث الكتابة السودانية السردية والإبداعية والرسميّة كلغة طبقة نخبوية لها ارتباطاتها وعقدها التاريخية في العلاقة بالمستعمر (الإنكليزي) لغة وثقافة؛ والأهم استخدامها الواسع في تطبيقات العلوم والتقانة وقوة ثقافية ناعمة مهيمنة.

ومن المؤكد أن ثمة غيرها من أسباب لا تتعلق بمكانة اللغة الإنكليزية حصراً ولكنّها تقترب من أزمة أعمق في صميم الإنتاج الأدبي والمعرفي والتعليمي في الواقع السوداني. والحديث عن الترجمة في وقت غَدَت فيه (الترجمة) في عالم اليوم – عالم ثورة المعلومات – والانفجار المعلوماتي وتدفق قاعدة البيانات المتبادلة بسرعة الضوء من مصادر مرجعية تدفقية (Streaming) يبرهن على أن الترجمة ظاهرة معرفية وجهد عقلي وأداة تواصلية لا تُفعل إلا من خلال المشتركات الإنسانية العامة ومنها الأدب إن لم يكن أهمها. وفي هذا يمكن القول بأنها منطقة تقارب بين المجتمعات الإنسانية وخطابها المنطوق البشري، اللغة والكلام موظفة لأحدث ما توصلت إليه التكنولوجيا في البرمجيات كالترجمة الآلية والذكاء والاصطناعي والمحاكاة الصوتية وغيرها مما يساعد في سرعة الأداء وإتقانه.

ولكن في ترجمة الأدبيّة (Literary translation) ربما استدرك المرء سعة المدى الزمني الذي قطعته جهود المترجمين في جعل فاعليّة اللغات تزداد قوتها بفِعل الترجمة، إذ أن الأدب أو الإنتاج السردي (الروايات) أو مفاتيح خزائن السَّرد بتعبير الباحث العراقي سعيد الغانمي يمثل بضرورة المنطق العلميّ للغة بؤر تركيز وإعادة إنتاج اللغة؛ ويُمكّنها بالتالي من إطلاق أقصى طاقاتها التعبيرية. ولم يكن لهذا التحول المعرفي في حقل الترجمة دون مؤثرات سالبة، فسرعة نقل الأحداث وتداولها قد لا تتيح للمترجم التثبت من دقة ما ينقل فيعمد إلى إنتاج تعابير غامضة أو ما يعرف في علم الترجمة بالمكافئ الغامض (Vague Equivalent) ومن ثمَّ ينتشر التعبير ويكون شائعا. ولا ننسى أن المترجم الأدبي يتعامل مع مادة ذات طبيعية ثقافية تمتد جذورها المعرفية إلى محيط الوجود الإنساني وتتولّد عنها علامات تعصى على التفسير مما يزيد من الحاجة إلى المراجعة والتدقيق بما تتطلبه الترجمة من توثيق لغوي، وعمق معرفي وبحث مُعجمي.

ومن جانب آخر لا تزال الرواية السودانية بعد ستة عقود تبحث عن مكانها بين فضاء أدبي واسع تتوق إلى التعلق به على هامش الوطن العربي بكل صراعاته حول أزمة هوّيات ومكونات ولغات الأدب السوداني وما يجب وما يكون عليه الأدب السوداني كما كتب الشاعر حمزة الملك طمبل في عشرينات القرن الماضي. وبما أن اللغة الإنكليزية كانت – واستمرت كذلك – لغة استحوذ السودانيون حقَّ الادعاء الحصري على إجادتها في محيطهم العربي التّابع بمصطلح دراسات ما بعد الاستعمار ومضت كلغة يلهج بكلماتها المتعلمون في موازاة الشفاهية التي تسم الحياة الثقافية السودانية، وبقيت لغة تعلُّم وتدريب (Instruction) تنتج لغة ديوانية أو رطانة اصطلاحية تسربت منها مفردات دعمت معجمية اللهجة السودانية ضمن التفاعل اللغوي التلقائي من مسميَّات منحوتة



محمد عبدالله عتيبي

ومُسَوْدَنة في حدود التداول اليومي الدَّارج. ولأن الكتابة نفسها أو الكتابة الروائية للدقة وضروب المعرفة الأخرى في السودان بالتَّتبع التاريخي لم تبنِ على تراكم مؤسسي يجعل من الكتابة تستعصم بتقاليدها الصارمة إن لم تكن المنهجية. وهذا ما أوجد فراغاً في تتابع السردية السودانية وخاصة في باب الأدب والرِّواية على نحوٍ خاص لحداثة دخولها مدونة الكتابة السودانية بخلاف الشعر والمواريث السردية (الحكاية) وغيرها من أدوات التعبير اللغوية الأخرى بسيطة التركيب. فكان للتجارب الفردية في الكتابة الروائية مع أن الرواية نفسها تجربة ومغامرة مدخلاً مسوغاً بالموهبة وفق شروط تحكمها ظروف الكاتب والتي عادة ما تنتهي بعد رحلة قصيرة في غياب معينات لازمة في بيئة يُنازع الكاتب فيها صراع مبرِّرات وجوده.

ومن بعد، فالسؤال أو بالأحرى التساؤل حول مدى إمكانية أو كيفية ترجمة الرواية السودانية إلى اللغات الأوروبية بكل ما تحمله تلك اللغات من ألق متصَّور وحضور كثيف يتصل بما يعرف بالعالمية وطريقاً ممهداً صوب الجوائز العالمية؟ وفي الواقع السوداني مثال ما يستدعي وجاهة تجربة الترجمة لأهم رواية سودانية وعربية وعالمية - بعد ترجمتها - المتزامنة مع صدورها رواية "موسم الهجرة إلى الشمال" للطيب صالح بترجمة المترجم البريطاني دنيس جونسون ديفز، وهي الترجمة التي يقول عنها صاحبها كما ينقل الأكاديمي الأردني محمد شاهين في تقديمه لترجمة كتاب "الناقد والنص والعالم" للمفكر الفلسطيني - الأميركي إدوارد سعيد كيف أنه أحجم عن ترجمة الرواية حينما طلب منه صاحبها مع وجود ترجمة إنكليزية واحدة واصفًا اياها: بالترجمة (Rough) الفجَّة! ومن المؤكد أن ترجمة رواية في مكانة "موسم الهجرة إلى الشمال" ربما فتحت شهية الروائيين فيما بعد للتفكير في ترجمة أعالهم كما لو أن الترجمة وحدها تُشكِّل رافعة تزيد من حظوظ العمل المترجم وتضعه حيث يجب أن يكون، وغض النظر عن القيمة الفنية والسردية للعمل وما يحدثه من أثر في كتابة الرواية. ولكن يبدو أن الترجمة المنشودة لم تحدث إلا مؤخراً ولأعمال معدودة (بركة ساكن، منصور الصويم، حمور زيادة... الخ) من قبِل مترجمين غير سودانيين. وإن ما لاقته هذه الترجمات في الفضاء المستهدف بالترجمة من ترحيب وما حازت عليه من جوائز تكون الرواية السودانية التي تنتمي - وفق جغرافيا النصوص السردية - إلى أدب العالم الثالث قد غادرت نسبيًا تلك الدوائر التي تُدرجها ضمن حقول الدراسات الاجتماعية والمختبرات الأنثروبولوجية كأدب منتج خارج الثقافة الأوروبية المركزية.

والاتجاه الآخر في ترجمة الرواية السودانية، الروائيون السودانيون الذين يكتبون باللغة الإنكليزية مباشرة ويتواجدون في السياق الجغرافي للغة الغرب تحديداً (المملكة المتحدة) حيث استطاعت بعض الأسماء من تحقيق نجاحات بما أضافته من نقلٍ لوقائع سردية سودانية في تلك اللغات. فمن أبرز الأصوات الروائية ليلى أبوالعلا التي تكتب وتقيم ببريطانيا والتي تمكنت أعمالها الروائية من الحصول على جوائز أدبية مرموقة كجائزة كين للأدب الأفريقي، وحسناً فعل الرَّاحل الخاتم عدلان ومن بعده بدرالدين الهاشمي وعادل بابكر وجمال محمد إبراهيم بترجمة أعمالها الروائية ومجموعتها القصصية مجتمعة إلى العربية في تجربة سودانية نادرة الحدوث! والملاحظ حجم التأثير الذي تحدثه الكتابة المباشرة باللغات المستهدفة بالترجمة إليها وبين النقل إليها من اللغة الأصل عبر الترجمة. وتعتبر جهود المترجمين السودانيين لترجمة أعمال لروائيين كتبها مواطنوهم بلغات أجنبية يكون قد تحقق توطين النصِّ (Domestication) بسياقه اللغوي والجماليِّ. ولا بد من الإشارة أيضا إلى الروائي السوداني جمال محجوب وما نقله في عوالم سودانية في رواياته المكتوبة باللغة الإنكليزية والمترجمة أيضا.

ومن المثير للاستغراب وربما دليل مما يساق في معرض "أزمة الترجمة" أن تظَّل الكتابات عن السودان في متون كتابات الأجانب الذين عملوا في السودان رابضة في نصوص لغاتها الأصلية يطّلع عليها من يطّلع ممن يجيدون لغتها. وتشمل هذه الكثير من دفاتر وملاحظات الرَّحالة والموظفين الاستعماريين، ولمّا كان الحديث عن الترجمة يجدر بنا أن نشير إلى رواية "الطليعي الأسود" لموظف قلم المخابرات البريطانية إدوارد عطية التي نقلها مؤخراً إلى العربية المترجم بدرالدين الهاشمي صاحب الاهتمامات بما كتب عن السودان أو السودان بعيون أجنبية كما يحمل أحد عناوين ترجماته؛ فقد ظلت الرواية دون أن تترجم إلى العربية لما يقرب من السبعين عامًا.

وما يُفهم من الترجمة الأدبية أنها عملية تستهدف لغة المصدر المنقول منها بمصطلح الترجمة (Source Language) بينما تظَّل اللغة المنقول إليها (Target Language) أكثر مطلباً من الأولى، وفي كلا الحالتين لم يُنجز (المترجمون) السودانيون - على قلتهم، وقلة ما ينتجون - ما يعتدُّ به في دائرة مقروئية الأدب العالمي أو فلنقل بتواضع أكثر الأدب المحلي أو الإقليمي اللغوي حيث تشكل لغة الكتابة فضاء التداول. ثمة أسس إستراتيجية تغيب عن وعي المترجم حين يزمع على تنفيذ ترجمة خاصة النقل من اللغة الأم إلى اللغات الأجنبية بما يشبه الاستشراق من الداخل على تعبير الدكتور عبدالله علي إبراهيم في غير موضع الترجمة! فمن بين المبادئ المستقرة في تقاليد الترجمة إجادة اللغتين والمعرفة العميقة بالدلالات والإشارات الثقافية والتي هي تمثل محتوى العمل السردي (الروائي). فإذا ما قام بالترجمة مترجم ينتمي لغة وثقافة إلى لغة العمل الروائي السوداني (عربي اللغة) إلى اللغة الإنكليزية مع وجود مثل هذا المحاولات كترجمة المترجم المقتدر عادل بابكر لأعمال الطيب صالح وبركة ساكن إلى الإنكليزية وترجماتي لمنصور الصويم وبعض كتّاب القصة القصيرة والروائيين السودانيين والعرب؛ فإن اختلاف الحقل الثقافي واللغوي لا بد أن تعترض عمليِّة الترجمة عوائق لا تقف عند حدود المشكلات الثقافية (Cultural Problems) كما تعرِّفها الدراسات النظرية للترجمة ولكن قد تفضي إلى صعوبة في فهم تحليل المحتوي السردي نفسه المنقول إلى لغة الهدف وهي تُهم طالت مثل هذه الترجمات. ولكن تبقى للمحاولات أهميتها في الإشارة إلى وجود نصٍ مُرحَّلٍ لغوياً عبر وسيط (المترجم) أجنبي. وقد تحقِّق مثل هذه الأعمال حضوراً محصوراً على الدوائر الأكاديمية والمطبوعات محدودة الانتشار. وما يضع التحدي ويزيد من الصعوبة المنهجية أيضًا علاقة المترجم بالنص، وهذه ليست فرضية مجردة تقاس على الموهبة في كتابة الرواية ابتداًء، فما يحكم علاقة المترجم وما يترجمه من مادَّة أو نصِّ يختلف عن علاقة الروائي بالنص أو اللغة للدقة. فللمترجم ميوله وأهم من ذلك خلفياته الثقافية والأكاديمية، وقدراته الترجمية. ومما يلحظ أن فهمًا خاطئا قد استقر في الفهم العام بين طائفة من المترجمين الذي يفترض أن معرفة اللغة الإنكليزية وحدها كفيلة بتجشم مشَّقة التصدي لترجمة الأدب. فهنا ربما تبرز المنطقة المتقاربة بين التخصُّص والتكوين الأكاديمي والممارسة التي تنبثق عن التجربة، والمحدّدات الثقافية وإمكانيات الترجمة اللوجستية إن جاز القول؛ وكل ما من شأنه تمكين المترجم من الأداء. وقد تبدو مثل هذه المقاييس غير قابلة للتطبيق إلا وفق ظروف استثنائية.

والأمثلة تكاد تعصى على الحَصَر في تتبع القصور أو عدم كفاءة إيصال المعاني المضمرة في الشفرات السردية التي هي مقوِّم العمل الإبداعي كما في ظاهرة الخفاء والتجلي للمعنى بتعبير الناقد والمترجم المثير للجدل الترجمي كمال أبوديب. والحقًّ، أن اللغات من زاوية اللغويات تجمعها مشتركات ذات خصائص وسمات (Universal Languages) على مستوى البنية القاعدية التي تنظم كل اللغات وليست فقط تلك اللغات التي تعرف بالعالمية، أي المكتوبة. وهذا لا يعني تماثل التجربة الإنسانية بين المجتمعات اللغوية إلى حدٍ التطابق، وفي طريقة التعبير عن الرؤيا السردية وهو ما يُبرهِن على وجود تنوع شديد الغرابة في إبراز الأدب وتمدّداته في التجربة الإنسانية. وربما تجاوز الأمر أخطاء المترجم. فالمواجهة الأولى لترجمة نص روائي مكتمل في نسق إبداعي آخر يستدعي منهجاً يختلف في المقاربة والتحليل والتوظيف اللغوي، أي النص السردي وما ينوء به من لغة مجازية وإحالات وعلامات يفترض أن تنقلها اللغة بأقصى طاقة ممكنة وسعة ليس قصراً على تفسير المعنى وإيصاله بالقدر الذي يبين في اللغة المنقول إليها. اقتصدت الترجمة في محاولة نقلها لهذه المكونات وعناصرها السردية إلى اللغات الأجنبية لإيجاد دلالات ليست بالضرورة متطابقة المفردات والألفاظ في نسقها الثقافي ومحيطها اللغوي في كل من اللغتين.

ونعود إلى ما يمكن وصفه ثقافياً بغياب الترجمة في المشهد السوداني وخاصة الرِّواية السودانية بعد انفجارها مؤخراً بحسب الوصف الإعلامي لا النقدي. وبغير الأسباب النظرية واللغوية التي تصاحب الترجمة هناك ما يحيط بالمترجم وبكل ما يعرفه ويحدِّد بالتالي مسار أداء وظيفته في خضم مُناخ ثقافي أصبحت فيها الكتابة السردية مُنجذبة نحو بريق الجوائز الأدبية الأخاذ. فالروايات السودانية بوصفها منجزات سردية إبداعيِّة مكتوبة بلغة ومحقَّقة لشروط الكتابة السردية مثلها مثل الإنتاج الروائي في العالم تستحق الترجمة إلى لغات العالم الحيِّة مَّما يؤهلها لأن تكون نصوصاً لديها قابلية الترجمة (Transability) ولكن تبقى تحدِّيات الترجمة التي لا تختلف عن تحديات موقع الرواية السودانية نفسه على الخارطة العربية لغة ومن ثمّ العالمية عبر الترجمة.

ناقد وكاتب ومترجم من السودان



مقال

العجائبي في الليالي العربية

صالح الصحن

عرفت حكايات ألف ليلة وليلة على أنها من الأدب العجائبي لكثرة ما تتضمن من خرافات وعجائب وغرائب، بل تتشكل فيها صور لا تعرف المألوف ولا المعقول، فقد تشبعت بقصص أساسها التخيل، والمرتبطة بخيال بلا حدود، وتصوير مجازي خارق، مع خلق أبداعي.

وإذا ما عدنا إلى الجذور الأساسية لمفردة "العجائبي" نجد أن المساحة المعجمية في ثقافتنا العربية، راودتها من زوايا متعددة، ونعتقد أنها ظهرت في الحقول الأدبية والفنية بمفهوم شائع عده الغرب (Fantastic) فانتاستيك (*) بما يحمل من دلالات الروعة والعظمة والعجب والانبهار والخيال والوهم والخارق، ويعرف القزويني العجب بقوله "العجب حيرة يعرض للإنسان لقصوره عن معرفة سبب الشيء، أو عن معرفة كيفية تأثيره فيه" [1].

وفي ثقافتنا العربية، فإن لهذا المفهوم جذوراً عميقة تمتد بعيداً، في تاريخ البشرية، وما ورد في القرآن الكريم من معجزات، هي التحقيق المطلق الذي يعجز الإنسان عن تصوره قبل تحقيقه، وما جرى لسيدنا إبراهيم (عليه السلام)، بنار أعدائه، التي أرادها البارئ القدير أن تكون برداً وسلاماً دالٌ على ذلك، في حين ينجو سيدنا يونس (عليه السلام) وهو في جوف الحوت، أما مرج البحرين وعصا موسى وعرش بلقيس، فقد عجز العالم بأسره فيها إلى يومنا هذا، وأن يقف مذهولاً بحكمة الله وقدرته العظيمة، بما يحقق مفهوم التعجب وهو أن لا نعرف أسباب الشيء، وأي زمن هذا الذي يحدد بـ"قبل أن يرتد إليك طرفك" لنقل عرش بلقيس حالاً وبما مَّن الله عز وجل على سيدنا سليمان عليه السلام من حكمة وقوة، وعلم الكتاب، وهي صور لا تنتهي من المعجزات، بإسرائها ومعراجها.. ولن تنتهي، هي وغيرها، مرجعية خصبة لإطلاق الذهن البشري في خيالاته اللامحدودة في التصور والإدراك والتخيل، وكلها دفعت العقل البشري إلى أن يبحث بخيالاته عمّا لا يمكن تصوره ووقوعه، وتلك هي نزعة البحث عن المجهول والمخبوء.

ونحن هنا لا نسعى لتحويل النص القرآني المجيد وتوظيفه إلى السرد العجائبي، مع اعتقادنا أنه الخزين الأثمن في اعتماده مرجعاً فكرياً وروحياً وجمالياً وقصصياً ومعرفياً، بحدود اللياقة الأدبية و"التفاعل النصي" [2].

وتشكل السرديات العربية بمروياتها الشفوية والمكتوبة، حاضنة واسعة "للمتخيل السردي" [3] الذي استمد أشكاله وصوره، من الجذور التاريخية والثقافية والدينية، وما العجائبي إلا صورة من صور هذا المتخيل، ولكنه يختلف من عصر إلى آخر، تبعاً لاختلاف ثقافة العصر، ورؤاه الفلسفية.

ومن أحدى الزوايا يرى عبدالفتاح كيليطو "أن الحكاية إذا لم تكن عجيبة وغريبة فإنها لا تستحق أن تروى" [4]. ويبدو أن كيليطو قد خص حكي ألف ليلة وليلة، بضرورة أن يروى لعجائبيته، والعجائبي عند تودوروف هو "التردد الذي يحسه كائن لا يعرف غير القوانين الطبيعية، فيما هو يواجه حدثاً فوق طبيعي" [5].

وعلى الرغم من شهرة الهند كحاضنة للحكايات الخرافية، إلا أن الحكي انتقل إلى بلدان مجاورة للهند، وحتى لو سلمنا بهذه الإشارة التاريخية التي قد تجد لها منفذاً للعبور عن طريق رحلات التجار وعبور البواخر التي تجلب لهم القصص وما جرى هنا وهناك فإن هذا لا يغفل اهتمام العرب، وفردريش فون ديرلاين لا يتجاهل دور العرب في نشأة وتكوين الحكاية الخرافية وتكوينها، إذ يقول "كان العرب أصدقاء للحكايات الخرافية، أكثر، فهم مبتكرون لها، فلم يكونوا خالقين لها على طريقة الهنود، ولكنهم في مقابل هذا مستقبلون لها بطريقة نادرة، ولقد جعلت

سعد يكن



منهم موهبتهم في الملاحظة والتصوير رواة للحكايات الخرافية لا مثيل لهم" [6]. والعجائبية هي تحولات هائلة تنفذها "كائنات فوق طبيعية" على حد وصف تودوروف.

ووصلت حكايات الليالي العربية في ألف ليلة وليلة إلى ثقافات العالم، بأوسع اهتمام وتثمين، عبر الأثر الفاعل الكبير الذي تضمنته من الحكايات العجائبية، وقد تناولها الكثير من النقاد والأدباء، فكانت عند فردريش فون ديرلاين حكاية خرافية [7]، الأمر الذي عمق من بحثه بجذور الخرافة وأصولها وأشكالها، في عدد من بلدان العالم، فيما يطلق عليها تودوروف بالحكاية العجيبة [8]، وسماها آخر بالخرافة، وبالإمكان استمرار المسميات والأوصاف، إلا أن ذلك لم يغير من الحكايات العربية شيئا، فهي الليالي العربية التي اشتملت على التنوع في الوحدات السردية التي اتسعت إلى الصور والأشكال السردية المتنوعة، من دون أن تغادر الجمال والبهاء والتشويق الذي اتسمت به.

ومهما تعددت التسميات، تبقى كما هي، كتاباً مفتوحاً، لعقول واسعة، إذ "أن هذا السحر الغريب، وهذا التصوير المثير، لعالم يوفر العجب، وييسر التمني، قد يكونا سببين لنجاح ألف ليلة وليلة في الأدب الإنجليزي" [9].

وبإمكان الحكاية أن تكون عجائبية إذا ما تجاوزت الواقع والمنطق وكل ما هو مألوف إلى غير الواقع واللامعقول، مع التعبئة الكلية بمظاهر التعجب والاندهاش، وعبر الموجات المتلاحقة للأدب والفن ولاسيما الدراما التلفزيونية والسينما، أصبح العجائبي سمة إبداعية في الحقل السمعي البصري، بعد أن رافق ذلك انتشار النزعات الفلسفية والأفكار المتجددة العابثة بكل ما هو تقليدي وراكد.

وعبّرت عجائبية الليالي العربية عن نضج كبير لفن السرد والحكي، وتصوير العوالم، بمزج التخيل بالواقع، وتحريك النبض الاحتمالي في تدفق الأفعال والأحداث، وبأسلوب يكاد لا يخلو من التجريد والبلاغة، والتداخل السردي. والحكي الذي يحمل العجب، ليس أكثر من حكي الشرق وألف ليلة وليلة، فهو الذي عارض الممكن وفرض طرائق الحكي بتوالد مستمر، بعد أن تجاهل المنطق والمفاهيم العقلية أحياناً، وبنى المروي على وفق التقلبات والتغييرات في الأزمان والأماكن التي لم ترها العين من قبل.

والعجائبية في الليالي العربية تزخر بالأسرار والطلاسم والفانوس السحري وشبيك لبيك وافتح يا سمسم وغيرها. والأعمال الدرامية التلفزيونية والسينمائية تناولت من الأدب العجائبي، ما هو خارق وعجائبي وأسطوري إذ ظهرت فيه شخصيات عجيبة، تجاوزت حدود التوقع والتصور الطبيعي والمنطق، كالسندباد، وعلي بابا وأخيه قاسم وعلاء الدين ومصاحبه المسحور، بما في ذلك سلطة الجن وتدخلاته في أمور محتمة، في عالم يحكمه القدر، والصفة العجائبية لم تشتغل بمعزل عن طبيعة هذا المجتمع أو ذاك، بوصفها نوعاً من الأدب، الأمر الذي يحتم أن تلامس المستويات والمبادئ الأخلاقية والاجتماعية في زمان ومكان محددين، مع مراعاة المعايير التي بموجبها تحدد الممنوعات والمحرمات.

ويحصل العجب حينما لا نقف عند أسباب التكوين، ونفقد الألفة في رؤية العجيب، وبحكم المفارقة، نقف أمام تهويل وخرق وتنويعات غير مألوفة، وهذا ما ينطبق على بعض ملامح الأدب العجائبي، الذي يشمل الكثير من النصوص العربية القديمة، مثل ألف ليلة وليلة وكليلة ودمنة، ورسالة الغفران، وقصته حي بن يقظان، ففيها "تقرب البعيد، وتبعد القريب، وتنفي الثابت، وتثبت المنفي، أي أنها ترفض بطبيعتها المستحيل" [10].

وفي دراستنا المعنية بالخطاب السمعي البصري، يتطلب ملاحقة سمات هذه الحكاية وعناصر تركيبها وأشكالها وقد يتعدى الأمر إلى متابعة المناهج التي تناولت الحكاية، فقد أشار محمود طرشونة، إلى أن "ثلاثة مناهج درست موضوع الحكاية، فهناك من يبحث في جذورها وآخر في مضامينها وثالث في أشكالها الفنية" [11]. كما يجدر التركيز على التمفصلات التي راعت المناحي الأسطورية والمعرفية والنفسية والاجتماعية، وبفعل أيّ العوامل تصبح الحكاية خطاباً مؤثراً في حياة الفرد والمجتمع؟ ولاسيما في حقول التلفزيون والسينما، ولسنا ملزمين في خيار أحد هذه المناهج أعلاه، لكننا حريصون على التمسك بأعلى قيمة تصل إليها الحكاية في التأثير سواء كانت في الشكل أم المحتوى وما يتبعها من تجذير وتأصيل، وأننا سنلاحق الحكاية التي يختارها ويكيفها "الآخر" في بث خطابه السمعي البصري العالمي من خلال أفلامه ومسلسلاته التلفزيونية.

ومما يلفت الانتباه إليه هو أن كتاب ألف ليلة وليلة يعد مصدراً سردياً تسلسلياً يمتلك مواصفات خاصة تجيز للكاتب أن يحولها إلى نص تلفزيوني متكامل ومشبع بأدواته الدرامية والجمالية، وهذا ما عمل به الاختصاصيون في شؤون الدراما في

سعد يكن



الشرق والغرب. ذلك أن حكايات ألف ليلة وليلة من الأشكال السردية التسلسلية المتميزة في الثقافة الإنسانية، في خلق عالم خيالي من الحكايات والأجواء التي توازي العالم الواقعي في جدل من الثنائية والمفارقة المتضمنة إلى أصول السلسلة الدرامية، وعد المؤلف الألماني غنتر غيرنفلد في دراسته التقاليد الأدبية للمسلسل التلفزيوني أسلوب السرد في حكايات ألف ليلة وليلة الأنموذج الأول، وعن هذا يقول المؤلف قيس الزبيدي "وهو إذ يعرض باختصار الإطار العام للحكايات، يكشف بشكل واضح عن مزايا السرد التي تندرج وتصب في سمات ومزايا السرد التلفزيوني" [12].

إن الاهتمام بنوع السرد في حكايات ألف ليلة وليلة لن يقف عند كاتب أو مخرج فحسب بل شغل أكثر المؤلفين والمعنيين بشؤون الأدب والفن، وقد ركز أغلبهم على العبارة الشهيرة التي أطلقتها شهرزاد وهي "أفضل ما في حكايتي، سيأتي بعد" فهي تحمل مخزوناً مؤجلاً يؤدي إلى التأمل والتشويق ما يشحن البعد الدرامي والجمالي بمعنىً أكثر ثراء واستبصارا، فيما عده البعض كلاما يخفي أسلحة الدفاع عن الحياة وتأجيل الموت الذي يهددها من قبل شهريار، وأن ما سيأتي سيكون الأفضل والأجمل والأكثر أثارة، وهذا أسلوب في الصياغة نادراً ما تجده الآن في السرد التلفزيوني. "أما التلفزيون، كما يبدو حالياً، فهو على العكس من ذلك، مهدد بالإفراط في السرد حتى الاختناق، أو أنه أقرب إلى الاختناق" [13]. ولن نختلف مع أحد في هذه الملاحظة التي تختفي وراءها مكونات في الشكل التلفزيوني لا تتطابق مع عالم سرد الليالي العربية، فهو عالم متغير، مليء بالأشخاص وخطوط التوتر، مع انتشار المواقف الخطرة المنذرة بالموت والهلاك، وفيه مساحات مفعمة بالاسترخاء والترف مع البهرجة والارتشاف الحسي ومكنوناتها العاطفية، مع الاسترشاد بالركيزة الأساسية وهي فن الحكي القائم على حبس الأنفاس وهذا الأسلوب الذي تأثر به الكاتب الألماني غوته بعد اهتمامه الكبير بحكايات ألف ليلة وليلة، واستلهامه منها أعمالاً أدبية منها "فاوست" والديوان الشرقي الغربي الذي سيأتي الحديث عنها في مبحث آخر.

وتمثل دراسة فلاديمير بروب للحكاية الخرافية اهتماماً جاداً بوضع نظرية شكلانية في تصنيف الحكاية وتحليل عناصرها، إذ قام بمقارنة للحكايات على أساس أجزائها، وعد هذه النتيجة، "مورفولوجيا، أي وضعاً للحكاية حسب أجزائها وعلاقة هذه الأجزاء بعضها البعض وبالكل" [14]. إن دراسة الأشكال في الحكاية تحديداً، تبحث في فاعلية العناصر والمكونات مع دور البنية في تفعيل الوظائف. وفي الحكاية، هناك عناصر مهمة، مثل الشخصيات والأفعال، لها أدوار مهمة داخلها، وهذه الأدوار تخضع في مجراها الدرامي لنظام متحرك متعلق بأفعالها وحركتها وانتقالاتها وصراعاتها وغيرها، ورأى بروب أن هذه كلها تخضع لمفهوم الثابت الذي يكشف اتجاهات دراسة الحكاية على أساس وظائف الشخصيات الدرامية.

وقد وضع بروب إحدى وثلاثين وظيفة، ورأى أن تطور الأحداث الفاعلة في الحكايات هو متنامٍ ضمن حدود هذه الوظائف والتي تشمل عدداً كبيراً من حكايات مختلفة في المجتمعات، كما حدد بروب آلية منطقية لعلاقة الوظائف بعضها ببعض وبطريقة عدم التنافر، "فالحكاية هيكل بنية مركبة، معقدة، يمكن تفكيكها واستنباط العلاقات التي تربط بين مختلف وظائفها في مسار قصصي معين" [15]. وهو حاصل جمع الأفعال التي تقوم بها الشخصيات منسوجة في حدث أو سلسلة من الأحداث، ويمكن اعتماد وثيقة العلاقات الرابطة في الوظائف المختلفة، هو التباين الواقع بين طبيعة نوع الفعل وهدفه وغرضه وما ينتج عنه من أفعال وأحداث جديدة متواترة. الغياب - التحذير - الاقتراح، الأمر، المخالفة - الاستطلاع - الخداع - الإقناع - الاستسلام - الشر - التوسط - المغادرة - ردة فعل البطل - العودة - المطاردة. ينتهي سوء الطالع "الغياب ومخالفة التحذير والتسلم ونجاح الخداع كلها تمهد الطريق لوظيفة الشر، وتخلق احتمال حدوثها، وأن هذه الوظائف السبع الماضية يمكن أن تعتبر جزءا تمهيدياً للحكاية حيث يبدأ التعقيد بفعل شرير" [16]، وأن هذه الوظائف هي جزء من التي أشرت بحسب تشخيص فلاديمير بروب في مورفولوجيا الحكاية الخرافية والتي تعد إحدى وثلاثين وظيفة دينامية ومحركة للأفعال الموكلة للشخصيات بأدوارها الواقعية والتاريخية والعجائبية.

ومما تقدم يمكن تثبيت النقاط الآتية كملامح ومقومات للأدب العجائبي:

- وجود الدهشة والحيرة والتردد نتيجة للعجب المتمثل في المكونات وتجاوز السببية.
- سيادة العنصر الخارق المؤدي إلى الذهول والاستغراب.
- تناقض حاد بين الواقع والخيال، والمألوف واللامألوف.
- إطلاق الطاقة الذهنية التأويلية في كشف المستور والمخبوء.
- التوقع لوضع قيمة من لا قيمة له و با لعكس .
- النزعة العجائبية شاملة ولا حدود في الاستثناء لأيّ حيز أو مكان أو موجودات.
- مست العجائبية حدود التاريخ والجغرافيا والعلوم كافة.
- شملت العجائبية الإنسان وحالاته السيكولوجية والبيولوجية.
- تفعيل احتمالات التشويه والمسخ والتحولات الكيفية، واللعب بالعلامات والبناءات والمقاربات والاتجاهات.

إن التحولات العجائبية في ألف ليلة وليلة قائمة على الأوهام باستثمار معطيات بشرية لخلق فعل مدهش، وإن العمل على الإيهام وكسره ما هو إلا محاولة تعبر إلى الواقع من خلال المعالجات البصرية والسمعية.

ولهذا فالعجائبي يتموضع في منطقة وسطى بين الشك واليقين وبين التصديق واللاتصديق، ويؤدي التردد في أثنائهما دوراً أساسياً وفعالاً يسوق صاحبه إلى الدهشة والحيرة والشعور بغرابة الأحداث وهذا ما رأيناه في المسخ والتشويه والتصوير المبالغ فيه، حد التهويل، التي عدها بعض المخرجين تحولات اشتراطية في المعالجات الفنية والجمالية

* يندرج الفانتاستيك ضمن تراث الأساطير والفلكلور لمختلف الثقافات.

كاتب من العراق

الهوامش:

[1] سعيد يقطين، ذخيرة العجائب العربية، سيف ابن ذي يزن، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1994، ص10.

[2] سعيد يقطين، الرواية والتراث السردي، مصدر سابق ص9.

[3] عبدالله ابراهيم، المتخيل السردي، مقاربات نقدية، المركز الثقافي العربي، بيروت، 1990 ص9.

[4] عبدالوهاب الشعلان، السرد العربي القديم، البنية السوسي ثقافية والخصوصيات الجمالية، مجلة الموقف، اتحاد الكتاب العرب، العدد 412، دمشق، 2005.

[5] تزفيتان تودوروف، المدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار شرقيات للنشر والتوزيع، القاهرة، 1994 ص19.

[6] فريدريش فون ديرلاين، (الحكاية الخرافية، ترجمة نبيلة إبراهيم، مكتبة النهضة، بغداد، دار القلم، بيروت، د ت ص22.

[7] المصدر نفسه، ص23.

[8] تزفيتان تودوروف، (مصدر سابق) ص18.

[9] محسن جاسم الموسوي، الوقوع في دائرة السحر، الف ليلة وليلة في النقد الإنجليزي، وزارة الثقافة والاعلام، بغداد، 1982 ص22.

[10] الخامسة علاوي، تمظهر العجائبي في النصوص السردي التراثية، مجلة الموقف الادبي، اتحاد الكتاب العرب، العدد 438 ت1، 2007 ص3.

[11] محمود طرشونة، مائة ليلة وليلة، الدار العربية للكتاب، ليبيا، تونس، 1979 ص14.

[12] قيس الزبيدي، بنية المسلسل التلفزيوني، شركة قدمس للنشر والتوزيع، دمشق، 2001 ص22.

[13] المصدر نفسه، ص24.

[14] فلاديمير بروب، (مورفولوجيا الحكاية الخرافية، ترجمة أبوبكر أحمد باقادر، أحمد عبدالرحيم نصر، النادي الثقافي الأدبي، جدة، 1989 ص74.

[15] سمير المرزوقي، جميل شاكر، مدخل إلى نظرية القصة، مشروع النشر المشترك، دار الشؤون الثقافية العامة، آفاق عربية، بغداد، 1986 ص19.

[16] فلاديمير بروب، (مصدر سابق).



النازي المُحترَم

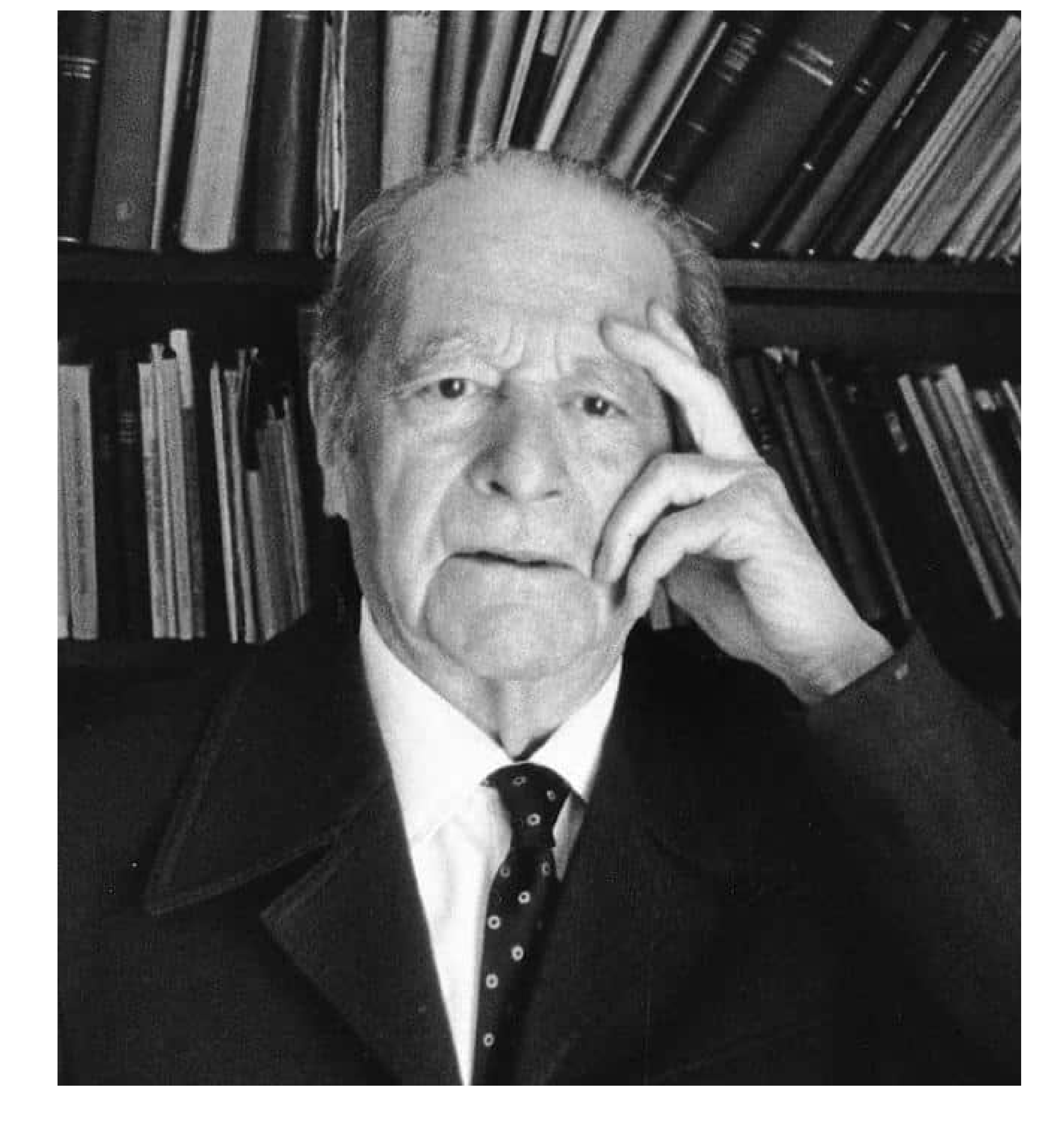
محمد كراي العويشاوي

كيف يمكن التعامل مع كارل شميت (Carl Schmitt) ذي "السمعة المشؤومة" [1] وفق عبارة إيتيان باليبار (Etienne Balibar)؟ أو ماذا نفعل بكارل شميت؟ [2] وفق عنوان كتاب جون فرونسوا كيرفيغان (Jean-François Kervégan)؟ هل علينا إلغاء علمه اللاّمع ومحاكمة فكره بوصفه تعبيرا عن الروح النازية التي انتمى إليها فترة قصيرة بين 1933 إلى حدود 1936 كما ذهب إلى ذلك التيار اليميني ذو الخلفيّة الصهيونيّة، أم علينا اعتبار أن انتماءه للنازيّة قوس مشين لا بدّ من غلقه للاستفادة من علمه الوفير والمستجدّ كما تذهب إلى ذلك التيارات الفكريّة غير اليمينيّة؟

ومن يمكن لكاتب فذّ ذي "السمعة المشؤومة" أن يكون محلّ احترام؟ ذلك هو السّؤال الذي لم يقدر دارسوه، في مشارق الأرض مغاربها، تفاديه أو تجاهله، وذلك ما دفع مواطنه الفيلسوف الألماني يورغن هابرماس (Jürgen Habermas) إلى القول إنّه "إلى اليوم مازال كارل شميت يفرّق العقول". حقًّا ولئن اختص كارل شميت في الدراسات القانونيّة التي تمثّل مجاله الأوّل فإنّ تخصّصه لم يمنعه من التجديد ضمن أعماله الغزيرة التي وطئت مجالات عديدة: فمن تاريخ الأفكار إلى النظريّة السّياسيّة ومن اللاّهوت إلى الميتافيزيقا... إلخ. تلك مجالات فكريّة، على ترامي أطرافها، فإنّه ما فتئ يحتلّ فيها موقعا فكريّا مميّزا. وعلى شساعة المواضيع الفكرية التي ساهم فيها، لم يكن كارل شميت مجرّد فاصل يُضاف إليها وإنّما هو المرجع الذي استمرّ في إثارة حيرة العقول التي جادلته.

لم يكن انتماء كارل شميت، المفكّر الفذّ وأحد أهم ألمع العقول الألمان في القرن العشرين، إلى الحزب النازي حدثا أملته الصّدفة أو كان تعبيرا عن الوصوليّة والانتهازية التي تنتاب المفكّر عموما عندما تستهويه السّلطة لهشاشته وضعفه أمامها وإنّما التقاها فكرا قبل حتى صعود هتلر إلى رأس السّلطة النازيّة في ألمانيا ما قبل الحرب العالميّة الثّانية. إنّ لقاء شميت بالنّازيّة هو من جنس القدر الذي حكم ألمانيا ما بعد الحرب العالميّة الأولى. يمكن القول، بضرب من الغلوّ المبرّر، أنّه كان نازيّا قبل أن يولَد. فالنازيّة ليست مجرّد حزب اعتلى السّلطة في ألمانيا سنة 1933 بفضل قدرته على ممارسة العنف وقدرته على اختيار اللّحظة المناسبة للاستيلاء على الحكم وفق وصفات مكيافيليّة. لقد كانت النازيّة الابنة الرّبيبة للفكر الألماني الحديث وسليلة تيار ذهني سائد يستمدّ جذوره من التّقاليد الحربيّة الألمانيّة التي قدّستها الإمبراطوريّة الجرمانيّة المقدّسة التي سيطرت على أوروبا وداستها هيمنة طوال قرون العصور الوسطى إلى حدود القرن الثامن عشر. كما ليس هتلر تلك الشخصيّة المصابة بجنون العظمة أو ذاك الذي دفعه هوسه بالسلطة، التي اعتلاها عبر المآمرات والاغتيال، إلى الهيمنة على العالم، بقوّة السّلاح والعنف المفتوح، قبل سقوطه المدوّي. ليس هتلر، ومن ورائه النازيّة، إلاّ الألماني الذي أراد تحقيق الرّؤى الأخرويّة لشقّ سائد من الرّوح الألمانيّة. كما ليس هتلر سوى الألماني الوفيّ، حدّ الهوس، للمزاج الحربي الألماني الذي تشكّل وتطوّر عبر قرون هيمنة الإمبراطوريّة الجرمانيّة المقدّسة واستعاده تيّار مميّز للفكر الألماني الحديث في شكل خلفيّة أخلاقيّة مؤسّسة. والمحصّلة أن هتلر لم يكن دونكيشوتيّا دفعته خيالاته المجدّفة إلى الهيمنة على العالم بمفرده.

بدوره، لم يكن كارل شميت الذي انتمى علنا إلى الحزب النازي بين 1933 و1936 سوى ابن عصره وتعبيرا عن عصارة الشّق المميّز للفكر الألماني الذي تشكّل ضمن الأفق الأخلاقي الذي يقدّس الروح الحربيّة. ولئن كانت بعض أعماله التي صاغها فترة انتمائه إلى الحزب النازي المعروف بالحزب "القومي الاشتراكي" تطفح مواقف معادية للسّاميّة وتؤكّد على ضرورة حفظ العرق الألماني وتفوّقه على الأعراق الأخرى...



إلخ، فإنّها لا تختلف من حيث روحها عن الأعمال السّابقة إلاّ لأنّها تتبنّى صراحة الطرح الأيديولوجي النّازي. فالأعمال التي ألّفها والتي صنعت مجده الفكري قبل ظهور النازيّة بعقود تدور مجملها حول أطروحات أقلّ ما يقال عنها إنّها مجدّدة وإن كانت صادمة لبعض التقاليد الفكريّة الرائجة في بعض الأوساط الأكاديميّة القانونيّة والسّياسيّة بالأخص.

وكما أثارت مسيرة كارل شميت الفكريّة الفضول والحيرة وأحيانا الفضيحة لدى أعدائه في مختلف الأطر الفكرية السّياسي منها والقانوني والفلسفي، فإنّ مثوله أمام محكمة نورمبرغ الشّهيرة الخاصة بمجرمي الحرب النّازيّة هي التي تضفي أكثر أشكال الحيرة. محاكمة وُضعت من أجل "محاسبة" أفكاره التي رأى فيها القاضي بأنّها تنظير لجرائم النّازيّة فإذا بها تتحوّل

بعد تبرئته إلى تدعيم لفكره. قد يكون ذلك ما دفعه إلى عدم التّراجع عن أطروحاته التي صاغها بتعمّق بداية من سنوات 1920 وأثناء انتمائه إلى الحزب النازي القومي الاشتراكي سنة 1933 وانسحب منه سنة 1936 لأنّه لم يكن نازيّا كفاية كما ذهب إلى ذلك زعماء النّازيّة ومنظروها آنذاك.

ربّما كانت أكثر الأسئلة إحراجا لأهم مبادئ الفكر الليبرالي والديمقراطي آنذاك: هل محاكمة المفكّر ممكنة ومشروعة ضمن أفق فكري يعتبر أن حرّية الرّأي حقّ أساسي من حقوق الإنسان؟ لقد طرح هذا الإحراج قضيّة لم تكن معهودة بعد رسوخ الفكر الليبرالي في الغرب وهي ما عُرف بـ"المسؤوليّة القانونيّة للمفكّر".

مثُل كارل شميت أمام محكمة نورمبرغ التي أنشأت سنة 1945 ضد زعماء النّازيّة في إطار اتّفاقيات لندن من نفس السّنة التي جرت بين القوى المنتصرة في الحرب وذلك إرساء لمبدأ قانوني لمحاكمة "جرائم الحرب ضدّ الإنسانيّة". بعد أن قضى شميت أكثر من سنة محبوسا في مخيّم اعتقال أميركي ببرلين بعد احتلالها أُخلي سبيله لكي تقبض عليه القوات الأميركيّة من جديد ويُقدّم للمحاكمة سنة 1947. يقوم الاتهام الأساسي الذي أقامه ضدّه القاضي الأميركي روبار كمبنار (Robert Kempner)، الفارّ من ألمانيا النازيّة بعد انتزاع جنسيته الألمانيّة بسبب أصوله اليهوديّة، وهو القاضي الوحيد ذو الأصول الألمانيّة في محكمة نورمبرغ، بأنّ كارل شميت قد وضع "الأسس النظريّة لجرائم النّازيّة". ولئن اعترف كارل شميت بالوقائع الفظيعة التي ارتكبتها النازيّة، فإنّه أنكر التهمة المُوَجّهة إليه والتي لم تصمد بفعل ضعفها وتهافتها. ولم تتوقّف تبرئته على قدرته في الدّفاع عن نفسه بوصفه خبيرا راسخا ضمن العلوم القانونيّة والحقوقيّة ومفكّرا متمكّنا من المجادلة وإنّما كذلك لأن النّظام القانوني الجزائي يقوم على حسم قرار التهم بناء على وقائع ملموسة قابلة للإثبات. منطقيّا وواقعيّا، لا يمكن إثبات الترابط الضروري والمُثبَت بأن هذه الفكرة أو تلك، كائنة ما كانت خطورتها، قد نجمت عنها ممارسة إجراميّة. وبقطع النظر عن استحالة تحديد عمّن يحقّ له تقويم "خطورة" الفكرة ومعايير تحديد "جرمها" وتبعاتها الجزائيّة دون السّقوط في مطبّ استعادة محاكمة سقراط واضطهاد المفكّر، فإنّ الأعسر هو إثبات الترابط بين الفكر والممارسة. ومن طرائف هذه المحاكمة أنّ كارل شميت قد تحوّل إلى محاضر أمام القاضي يذكّر بضرورة التمييز قانونيّا بين الأقوال والأفعال وبأنّه مفكّر ورجل علم وليس أيديولوجيّا، وختم بأنّ النّظر في علاقة النظريّة بالممارسة قضيّة فلسفيّة وميتافيزيقيّة شاقّة وعويصة لم يكن ممكنا لأيّ مفكّر أو فيلسوف أن يحسمها [3]. يختم كارل شميت دفاعه أمام القاضي بأنّ ما قام به ليس سوى من قبيل فعل "مفكّر مغامر" وذلك تأكيدا على أن الفكر، كائنا ما كان، يتحرّك على حوافّ الخطر دون أن يتماهى معه.

بعد خروجه منتصرا إثر تبرئته من محاكمة نورمبرغ، اعتبر كارل شميت أن هذه المحاكمة انتصارا إلى أحد أهم أطروحاته وهي أنها محكمة المنتصر وليست محكمة الشرعيّة لأن العدل يرسيه المنتصر بما يؤكّد، ضدّ النزعة الوضعيّة للحق التي يتزعّمها هانس كلسن، بأنّ الحقّ مرتبط بالسّلطان وبالتالي مرتبط بالسياسة. ذلك ما يدفعنا إلى العودة إلى أهم أطروحاته لبيان أن نازيته ليس أمرا مستجدّا على فكره.

تستند الأطروحة آنفة الذكر المنظومة الفكريّة التي صاغها توماس هوبس ضمن كتابه الشّهير اللوفياتان (Leviathan) وفق قراءة مميّزة أنجزها كارل شميت ضمن كتابه "اللّوفياتان ضمن نظرية توماس هوبس للدّولة، دلالة رمز سياسي وفشله". يرى شميت أنّ هوبس هو المنظّر الأوّل لإحدى أهم أطروحاته المعروفة بالقراريّة. تستند هذه الأطروحة على صيغة شهيرة وفَضّة وغاية في الاختصار صاغها سنة 1922 في مفتتح كتابه اللاّهوت السّياسي (الأوّل)، مفادها "أنّ صاحب السّيادة هو ذاك الذي يقرّر في حالة الاستثناء". وهو في ذلك يستند إلى أطروحة هوبس الشهيرة التي تعتبر أن "السّلطة وليست الحقيقة هي التي تصنع القانون" [4]. هذا السّند النّظري هو الذي وفّر الأرضيّة إلى كارل شميت لكي يدحض الشّكلانيّة القانونيّة، المؤسّسة للفكر الليبرالي، والتي تزعّمها هانس كلسن والتي مفادها أن القرار السّياسي لا يرتبط بشخص الحاكم وإنّما بمنظومة قانونيّة مجرّدة ومتحرّرة من كلّ تأثير أيديولوجي مهما كان مأتاه، ديني أو سياسي أو أخلاقي... إلخ. تقوم معارضة كارل شميت للطرح المعياري الوضعي للحقوق على اعتبار أن الفصل بين القانوني والسّياسي لا معنى له. ليس الحقّ منظومة قوانين تسبح في فضاء حرّ ومحايد بل هي مرتبطة على نحو معقّد بمجال السّياسة في تحوّلاتها. على خلاف ذلك، سيؤكّد كارل شميت أنّ السّيادة لا تتجلّى إلاّ في اتخاذ القرار وذلك معنى أطروحة القراريّة الشّهيرة. ليست لهذه الأطروحة من قيمة إلاّ من جهة تأكيدها على الطّابع العملي للسياسة أو ما يسمّيه بـ"النظام الملموس". كما تتجلّى بوضوح في معارضته للتوجّه اللّيبرالي.

لكن تصوّر شميت للفكر السّياسي لا يكتمل إلاّ بأطروحته الصّادمة للسّياسة التي يعرّفها بأنّها تبنى على ثنائيّة الصّديق والعدوّ. يصدم هذا التعريف قرّاءه سواء كانوا من مريديه أو أعدائه لأنّه يعيد النّظر كليّا في إحدى أهم مسلّمات الفكر اللّيبرالي الحديث الذي يطابق بين السياسة والسّلم وبالتالي بين السّياسة والصّداقة كما عيّنها المفكّر الفرنسي جاك دريدا. ويردّ على منتقديه بأنّه بصدد شحذ مفهوم نظري يتوافق مع السّياسي في بعده الملموس. فإذا كانت المعاينة السوسيولوجيّة تثبت أن العلاقات بين الأفراد داخل الجسم السّياسي الواحد قائمة على صراع الأنا مع الآخر و"صراع الكلّ مع الكل" وفق عبارة توماس هوبس التي يتبناها شميت في كلّ تفاصيلها، وإذا كانت العلاقات التي تربط بين الدّول قائمة على توازن القوى المنبثق عن الصّراع، فإنّ "حالة الطبيعة"، والصيغة كذلك لهوبس، أي حالة الصّراع هي التي تحدّد مجال السّياسة. وباختصار، فإنّ السّياسة هي حالة التّوازن المترتّبة عن صراع القوى، وهي حالة هشّة ومهدّدة باستمرار ولا استمرار لها بذاتها خارج قرار صاحب السّيادة ودون شحذها بالحرب ونزعة الهيمنة. على هذا النّحو، يبدو توجّه الفكر الليبرالي، من أسسه إلى تبعاته، مبنيّا على "خرافة" وفق توصيفه. لا يُحدث كارل شميت الصّدمة في قرّائه من جهة ميله إلى كشف المفارقات ومراجعة التصوّرات السّائدة في الفكر القانوني والحقوقي والسّياسي فحسب، وإنّما يصدمهم كذلك بصيغه ذات التّرتيبات اللّغويّة المختصرة والتي تصيب الفكر بالإعجاب المزوج بالحيرة بحيث لا يمكنه أن يتبنّاها لكن من الصّعب أن يتجاهلها. تلك صفة ملازمة لفكره الذي لا يقدر حتى ألدّ أعدائه على التّنكّر له.

إنّ ما يثير الحيرة حقّا لدى كارل شميت في كونه لا يعارض مبادئ التصوّر الليبرالي فحسب بل إنّه يكشف عن مفارقاته وتناقضاته من الدّاخل. تستند

حجّة معارضيه على أنّه يهيّئ الأرضيّة إلى "الدكتاتوريّة" وهو أحد عناوين كتبه أو "الكليانيّة" كما دأب القاموس السّياسي المعاصر، منذ أعمال الفيلسوفة الألمانيّة الأميركيّة حنّا آرندت (Hannah Arendt) على تسمية كل المواقف المناهضة للديمقراطيّة. غير أنّه يذهب، عبر برهنة صادمة، إلى أن الليبراليّة لا تستوفي الرّوح الديمقراطيّة بل إنّها تغتالها لأنّها تغلّب حقوق الفرد على حساب الدّولة. والحجّة الأساسيّة التي يعتمدها تستحضر كلّ تصوّراته السّياسيّة السابقة على مرحلة النازيّة واللاّحقة عليها. فهو يثبت من جهة أنّ الممارسة السّياسيّة الملموسة للدّولة اللّيبراليّة تقوم على قرارات لصاحب السّيادة لا تلتزم ضرورة بمنظومة القوانين في بعدها الشّكلاني والمجرّد من ذلك مثلا قرارات الحرب أو القرارات الاستثنائيّة في الأزمات الاقتصاديّة أو التهديدات الدّاخليّة... إلخ. في هذا المستوى يدهشنا كارل شميت إذ يدفعنا إلى التفطّن إلى أن الممارسة السّياسيّة الليبراليّة تحكمها نزعة قراريّة أساسا.

من جهة ثانية، وفي سياق نقده للمنزع القانوني الوضعي، يعتبر أن الحق لا يُفهم إلاّ في سياق ربطه بالسّياسي وأنّه بذلك يعكس التوجهات السّياسيّة "للنّظام الملموس". فالنّظام اللّيبرالي وإن بدا في بعده الحقوقي مسنودا إلى منظومة قانونيّة مجرّدة إلاّ أنّه يعبّر عن جملة المصالح القائمة ويثبت أنّ استقلاليته موهومة. ذلك ما جعل عديد منتسبي التيّارات اليساريّة أن تلتقي معه وتتبنّى أطروحته المعادية للّيبراليّة رغم النّزعة المحافظة والمعادية للرّوح الثوريّة المميّزة لفكره.

وأخيرا، لئن بدا تعريف السّياسة، بأنّها قائمة على التمييز بين العدوّ والصّديق، صادما فإنّ من مزاياها بيان أن السّياسة تتحرّك وفق توازن القوى وليس الأنظمة الليبراليّة استثناء في هذا المجال. على هذا النّحو، ليست السّياسة ممارسة لطيفة يمتهنها رجال طيّبون وإنّما هي فعل يروم خلق ضرب من التوازن بين قوى متصارعة دوما من أجل الهيمنة. وبما هي كذلك فإنّها مشروطة بوجود العدوّ الذي لا بدّ أن يُخلق خلقا حتى في صورة غيابه. ألم يرفع أحد السّاسة الأميركيين هذا الشّعار والحال أن أميركا هي زعيمة الليبراليّة و"العالم الحرّ"؟

والمحصّلة التي يمكن أن ننتهي إليها هي أنّ أطروحات كارل شميت وإن بدت للبعض بأنّها مغرقة في نازيتها أو أنّها هيأت لها وبرّرتها نظريّا فإنّ أغلبها قد تبلور وتشكّل قبل ظهور النازيّة بعقود أيّ منذ بدايات القرن العشرين. كما أن شميت لم يتراجع عن روح أفكاره بعد 1945، أي بعد هزيمة ألمانيا النازيّة واستسلامها. ولئن بدا ربط تفكيره بمراجع فكريّة سابقة عليه، سواء في الفكر الألماني أو غيره، مشينا أو تبسيطيّا؛ فإنّ من الوجيه التّأكيد على أنّ أطروحاته المتعلّقة بالحرب وبالصّراع بما هو عنصر محدّد وحيوي في السّياسة كما في حياة الشّعوب ليس مستجدّة سواء في الفكر أو في التاريخ. من المؤكّد أن المزاج الحربي ليس غريبا عن الرّوح الألمانيّة التي ورثته من تاريخ الإمبراطوريّة الجرمانيّة المقدّسة كما أسلفنا ذكره. لكن علينا أن نضيف أن المزاج الحربي، المميّز لشقّ من الرّوح الألمانيّة، قد تخلّى عن طابعه الفظ القديم لكي يتلفّع بنزعة أخلاقيّة تشيد بقيم الشّجاعة والإقدام والتضحية بالنفس من أجل الوطن والتّرفّع عن المآرب المادّية... إلخ. ومن منظور فكري، فقد سبق لهيغل، فيلسوف ألمانيا الكبير، أن تغنّى بأهميّة الحرب في حياة الشّعوب وقدرتها على صنع التّاريخ. كما سبقه مواطنه الفيلسوف فيخته (Fichte) الذي تغنّى بالأمّة الألمانية في خطاب شهير كان بمثابة دعوة إلى إحياء الرّوح القتاليّة لتوحيد ألمانيا واسترجاع أمجدها.

في النهاية، ولئن كانت فظاعات الممارسات النازيّة شنيعة، فإنّها لم تخطئ منطق الحرب، التي لم تكن على مدى التاريخ ممارسة ناعمة. وربّما الأهم، هو أنّ المزاج الحربي ليس دخيلا على المزاج الألماني.

أكاديمي - أستاذ الفلسفة بالجامعة التونسيّة

[1] Carl Schmitt, Le Léviathan dans la doctrine de l'Etat de Thomas Hobbes, sens et échec d'un symbole politique, Seuil 2002, Introduction, p, 7.

[2] Jean-François Kervégan, Que faire de Carl Schmitt?, Gallimard, 2011.

[3] لمزيد الاطّلاع على الأسس القانونيّة والتشريعيّة التي استندت إليها محكمة نورمبرغ منذ 1945، يمكن العودة الى المقال المتميّز : Céline Jouin, Carl Schmitt à Nuremberg. Une théorie en 1/accusation, Genèses 2009 (n° 74) 1, p. 46-73.

[4] Thomas Hobbes, Leviathan, chap. 26.

أحمد الشهاوي

عيد ميلادي الأربعون

حسن المغربي

هل صحيح أن الحياة الفعلية تبدأ بعد الأربعين؛ كما يقول كارل يونغ؟ وإذا كان الأمر على هذا النحو، ماذا أفعل بذكريات الطفولة المتأججة؟ عليّ الاعتراف.. لقد كنتُ أنتظر هذه المرحلة من العمر من أجل انتقاء الأفضل؛ وبعبارة أخرى: من أجل التأكيد على اقتناص اللحظة والفرصة التي أحلم بها..

لن أشير إلى الخيبات والإخفاقات المتعددة التي عِشتها.. ليس لديّ أدلة على مراحل سقوطي من الهاوية.. أعرف مُسبقاً أن أعذاري تبدو لكم مبتذَلة.. ومهما حاولت الحديث عن مسيرتي في الحياة، واستعادة الذكريات المشتتة، فلن أفلح في تقديم تأويل مناسب للقسوة. ومع ذلك، ما زلتُ أتطلع إلى اللحظة التي يصبح فيها جسدي رطباً.. لقد تأكد لي، في عدة مناسبات، أني غير موجود! صورة باهتة، فيل أبيض، كائن يشبه بينوكيو (Pinocchio)، مجرد دمية خيّطها بين يدي نجار...

كنت، في السابق، أرتاب من الناس، وأرتعد كلما حاولت الذهاب إلى الأماكن العامة، وألتمس لنفسي أعذاراً واهية، كنت أعي في وقتها فداحتها، لكني كنت أستمر في المحاولة.. الأخطاء المتعمَّدة تعني، بالنسبة إليّ، الشعور بالامتلاء، المتعة القصوى، ممارسة جَريئة للحرية.

لكن – من جهة أخرى – عليّ الاعتراف بأن الحياة، رغم التناقضات والقُبح اليومي، ما زالت تستحق الاحتفاء.. إن تقدير الجمال في حياتنا العادية أمرٌ مهم، يشبه مراقبة تفاصيل أرداف الحسناوات الرشيقات تماماً. وكذلك الإحباط لا يتطلب سوى التجاهل! لا.. ليس هذا هو الوصف المناسب.. إن الأمر يحتاج إلى شعور مراهق يشاهد إعلانات بذيئة على التلفاز.

في بداية حياتي – أقصدُ حينما أصبحتُ قادراً على الكلام – لم يكن يُهِمُّني اللعب كالأطفال الذين هم في سِنّي، وإنما كنت أتطلع إلى عالَم الخيال، وقد كانت السينما الهندية – أفلام أميتاب باتشان على وجه الخصوص – في طليعة اهتمامي: "كاليا الجبار"، و"نصيب"، و"خون باسينا" الذي قتل نمِرا حقيقياً في مشهد لن يتكرر في تاريخ الفن... المهمُّ أن شخصيتي تشكلت من خلال أفلام حقبة الثمانينات التي تميزت بالبطولة والمطاردة والحُب الجامح. تخطر ببالي الأيام التي بدأتُ فيها أدْرس بالجامعة، حين تعلقتُ بالميثولوجيا اليونانية.. لقد كان الإله "ثور"، بمغامراته العاطفية وخيباته المتنوعة، هو النموذج الأمثل بالنسبة إليّ على الأقل.

كنت أشعر بحلاوة الانتصار حينما يركب تلك العربة، التي تجرّها ماعِزتان، ويضرب بمِطْرَقته الجبال، ويشق الأنهار! وقد كان يمثل حقاً المحبة الصافية، والرحمة، والخصوبة... أظن أن الناس، في عصر الفايكينغ، كانوا مُحِقّين في اتخاذ مطرقة الميولنير شعارًا لهم.

في تلك المرحلة من العمر، كان الخيالُ أكثر إغراءً من الواقع، واللامبالاةُ هي الوسيلة الفضلى للتعايش. ولا أنكر – ما زلتُ حتى هذه الساعة أواجه القذارة بالخيال – أن متابعة الفن (تشكيل، سينما، رواية، شعر... إلخ) ممارسة يومية، وضرورة دائمة؛ مثل الواجبات المدرسية. أجدُ الإعجاب الذي يثيره الفن في الأعمال التي لا تقول أيّ شيء، ولكنها تعني الكثير!.. شعرية المفاجأة، السحر بوصفه إدهاشاً أبدياً، الحنين المؤثر والمقلق في آن... وأكثر ما يزعجني أولئك الذين يشوِّهون الفن بأفكار مبتذلة: المعلق الكيتشي، والمترجم الخائن... آه، تحضرني، في هذا السياق، صيحة "كونديرا": أيها السادة المترجمون، لا تنكحونا؟!...

طَوال العقود الأربعة التي عشتها، وأنا أبحث عن الانسجام المدهش، الفرح الطازج.. كنت ضمن تلك الفئة التي أسْماها "ستاندال" بـ"الأقلية السعيدة". إن زمن الشعر لم ينتهِ، وجميع الدعاوى المرفوعة ضد الشعراء لم تؤثر في أبدية المجاز؛ فما دام هناك بشر، فسيكون هناك شعر؛ وبتعبير "أوكتافيو باث": "إذا ما نسي الناس الشعر، فإنهم سيَنْسَوْن أنفسهم، وستكون العودة إلى حالة اللاتكون الأولى".

إن الفن، بأنواعه المختلفة، هو إعادةُ بناءٍ للهشاشة، كشف للمستور، خلخلة، ضرورة مُلِحّة للتعايش. إن أطروحة عالِم الاجتماع "بورديو" عن سوسيولوجيا الفن كانت مُغْرِضة، وغيرَ بريئة.. ماذا يعني "تذوق الفن والثقافة الرفيعة مقصور على البورجوازية المنعمة"؟ لا شك في أن منهج الانتقاء يعرِّض صاحبه للتناقض؛ فبورديو نفسه يعترف، بمنتهى الصراحة، بأنه من أصول متواضعة (من فلاّحِي الريف الفرنسي).. من أولئك الذين ينتمون إلى طبقات اجتماعية معادية للفن؛ لأنهم كانوا – حسبه – معرَّضين في طفولتهم لما يُعْرَف بـ"الثقافة الشعبية".













كاظم خليل

ما أقوله ليس سوى تصريح شخصيّ محْض؛ فأنا من طبقة متواضعة.. لم أعِش طفولة إدوارد مانيه أو غوستاف فلوبير. ومع ذلك، فإني أتذوق الفنّ في أقصى حالات الضيق، وتبدو لي صور الحياة في الفن نابضة بالحيوية؛ فهو يُعطيني قوة لمجابهة المعاناة، ويساعدني على اكتساب خبرة واسعة في الحياة، كما لو أنني عِشت حيوات متعددة. إن وظيفة الفن ليست مجانية. ففي أغلب الأحيان، أستخدم – بشكل خاصّ – الموسيقى ضد تكلُّس الواقع، والرسمَ ضد الجنون. لقد كان "فان غوخ" يقول لصديقه ثيو قبيل انتحاره: "استعنت بالقهوة والكحول خصوصا، أنا أتقبل كل ذلك، إنما سوف يبقى صحيحا أنه لبلوغ العلامة الصفراء العليا التي بلغتها هذا الصيف، توجب عليّ تصديق الزيف بعض الشيء، إن الفنان هو في النهاية إنسان عامل، وأنه ليس قادما لقهر أول متسكع في نهاية الأمر".. بالفعل، لقد كان انتحاره واضحا، مثلما كان منطقيا!

أعُدُّ نفسي – انطلاقاً من سِنّ معينةٍ – غيرَ مسؤول عن تراكم الأحزان في حياتي. إن خانة الابتهاج ضئيلة جدا.. بالمعنى الحقيقي للكلمة، إذا كان لها معنى. أبحث دائمًا عن العفوي والهائل والبسيط، عن الشكل الذي يقول هناك مثلاً: نوع إنساني آخر، فرح، دغدغة، نص برّاق، قصيدة شعرية، لوحة مفزعة... أثناء كتابة "هنري برغسون" مؤلَّفه الأشهر "الضحك"، تناول – على نحوٍ رائع – ما أسْماه "الغرض من الفن"، مُشيرا – منذ البداية – إلى مقولة "الإنسان حيوان يَعرف كيف يضحك". وعلى الرغم من أهمية الدراما في إعطاء الطبيعة الفرصةَ لكي تنتقم من المجتمع، فـ"إننا نريد أن نغني في قرارة أنفسنا بنوع من الموسيقى الضاحكة أحيانا، الشاكية أكثرَ الأحيان! ولا شك في أن كل هذا قائم حولنا.. إننا في حالة انتظار داخل أعماقنا، على أُهبة زعزعة شيءٍ مَا كان ينتظر اللحظة ليرتعش!".. أعتقد أن برغسون كشف، بصورة مذهلة، العنصرَ المأسوي في شخصيتنا. ففي الضحك يلتقي اليقين بالسذاجة، الحُب بالفظاعة.. كل شيء خارج إطار المضايقة: الأخلاق والمجتمع والدين. وإذا شئت.. إنه تدخّل عَرَضي للموت في الحياة.

ما أعرفه عن نفسي هو هذا الذي يعوم على السطح.. إنسان لا يخشى القيام ببعض الأشياء على نحْوٍ منحرف، ولا يخاف من ارتكاب بعض الأخطاء.. لا يهمّه أحد... وسأعيش على هذا النحو، ابتداءً من اليوم إلى غاية مماتي.. لا فرق بين عيد ميلادي الأربعين أو المئة...

كاتب من ليبيا



قصص عربية

رعاف الحاسة السابعة
رجاء عمار

امرأة جميلة في حضرة رجل دكتاتور مثل الوطن
سعد القرش

الكلبة ميجان
صالح سليمان

لا شك أنه فخ
صالحة عبيد

يقظ
مازن رياض

رُهابُ الخُبزِ
ناجي الخشناوي

الدهليز الضيق
ياسر سبعاوي

Anas.Salameh



رعاف الحاسّة السابعة

رجاء عمّار

تئنّ بصفة متواصلة، لا يعير أحد اهتماما لشكواها في الصّباح، ويعلو ضجيج الصّراخ والضّحك على نداءاتها التي تشبه نباح كلب يتسوّل حينا، ويهدّد أخرى طائرة يعتقد أنّها كرة صوف هاربة من عيون الإبر التي تجبرها على التبرّع بلحمها لبصيرة القمر، لتصنع منه غطاء تتدثّر به، ويحميها من اللسعات الباردة للنجوم التي تحسدها على ضياء مستعار. يتمتم القمر: "حتّى في الموت لا أخلو من الحسد!".. ويغفو، ليمشي في نومه طريقا معبّدا في التكرار المؤبّد.

يشبه صوتها نباح كلب يهدّد السماء لترجع له ماعزه الذي شدّ عن القاعدة، وطار عاليا بعد خضوعه لعمليّات تجميل واستئصال وزرع، لتعويض القلب الذي يحبّ عزف النّاي بسذاجة، بآخر يجيد الرقص على أنغام "الميتال" و"الهارد روك"، هذا القلب الذي تكفيه أقداح الوقود التي تقدّم إليه بسخاء ليترنّح قليلا ثمّ ينطلق عاليا.

قد تغادر النّشوة القلب تاركة إيّاه وحيدا في الفضاء، فيفزع كطفل تاه عن أمّه في السّوق، ويبقى مكانه ينتظر قدومها، لا بدّ أنّها تبحث عنه وستطلّ ابتسامتها، ويحلّ المساء ولا تعثر الشّمس عن أمّه، تغرورق عيناه بالدمع، ويشعر أنّه قزم ستدعسه أقدام السحب العملاقة التي لا تعترف بوجوده، فيهرب إلى ذاكرته ويرى نفسه في مرآتها: إنّه ماعز وعليه العودة سريعا إلى المرعى قبل أن يغضب العشب من خيانته فيقرّر الرحيل.

ما قيمة حياته دون اجترار؟

لا تتوقّف عن الكلام إلاّ لتسترجع أنفاسها، وتعود لتوجّه إليهم حديثها، يهربون إلى النّوم تاركين إيّاها وحيدة، لكنّ، صوتها يحرمهم الرّاحة، ينتظرون أن تتعب فتخرس، أو يغلبهم النّعاس فيفرّون من لومها الذي يلحّ أن يتشبّث بأسماعهم.

يعمّ الصّمت لثانية.

تكاد الفرحة المقعدة في صدرها تهبّ من كرسيّها المتحرّك وتجري نحوهم، غير أنّها سرعان ما تنكفئ على وجهها، أملا ملّ من قذف الكرات لمنعها من السّقوط، أملا ما عاد مهرّجا منذ فقد أنفه.. سرقوا أنفه وفقد الحاسّة السابعة.

يدركون أنّها توقّفت لتخطف ضفدعا آخر تلقيه في رحاها، وترمي إليهم مستنقعه، يظلّ الضفدع يلقي أشعار الحنين إلى وطنه، أشعارا تصطاد السّاعات من بحر ليلهم الذي سيجفّ قريبا، وهم لم ينعموا بالسّباحة نوما.

حاولوا إقناعها بالسّكوت، أبت، كمّموا فمها بشريط لاصق، بصقته لتواصل حديثا تكرّره دون تعب.

اِضطرّوا بعد فشل المحاولات إلى جلب جار لمعاينة حالتها، إستمع إليها طويلا علّه يعرف سبب معاناتها، ويدرك ما يعتمل بصدرها من هموم، سعى إلى دفعها للبوح بسرّ هذا الداء.. فجأة، صمتت وتشبّثت بالسكون، وحسب الجميع أنّ الأزمة اِنفرجت، والعافية اِفتكّت منها سياطا ما انفكّت تجلد به لياليهم لوعة.

بعد ساعتين من مغادرة الجار، عادت تتحدّث، لكن ليس بنفس الطريقة الأولى التي وإن كانت مستمرّة، إلا أنّها رصينة ومتأنّية، أصبح كلامها جارفا كالسيل، فأسرعوا بجلب مختصّ مشهود له بالخبرة.

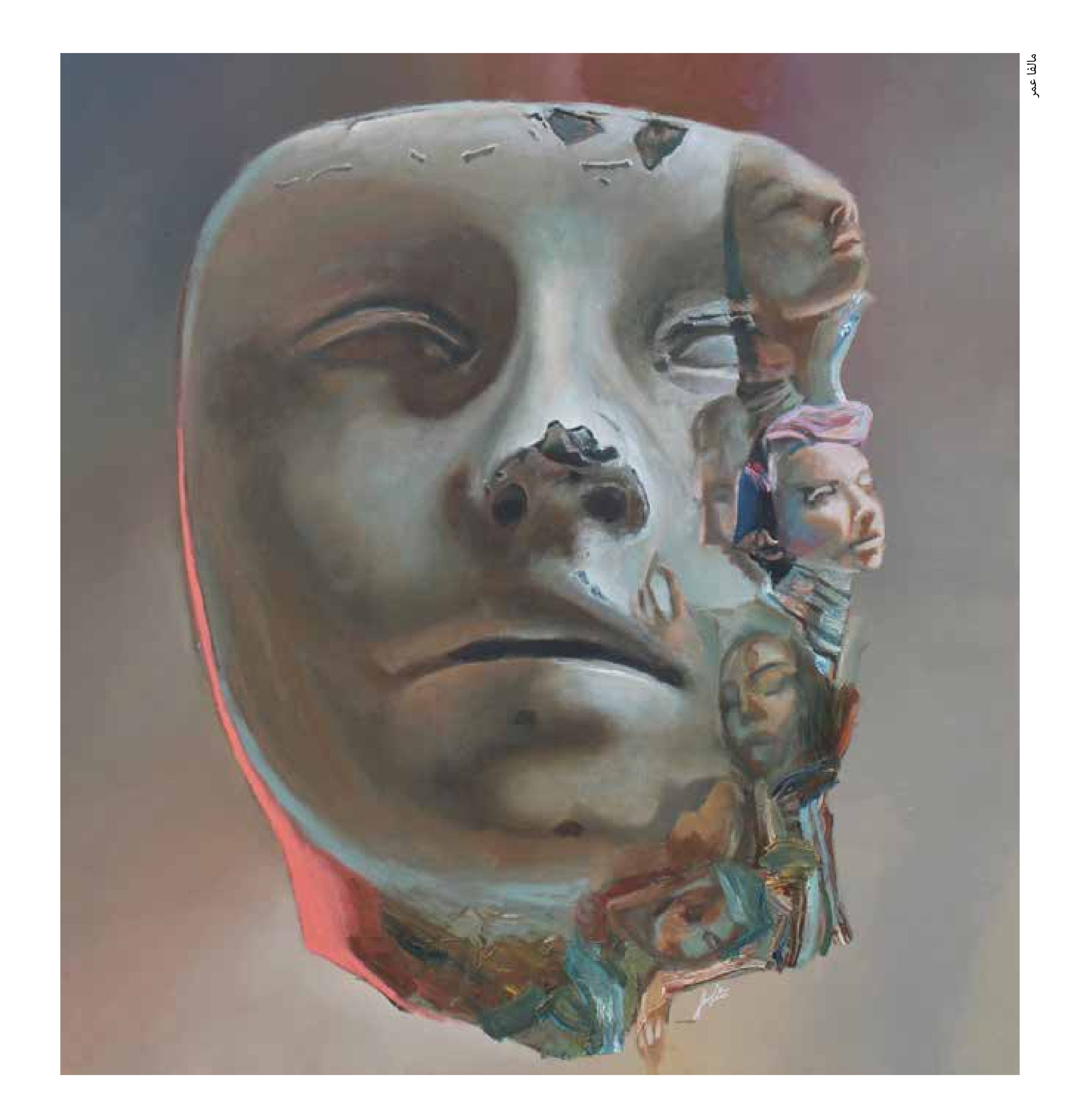
طلب منهم الانسحاب حتّى يتمكّن من الانفراد بها للتركيز في حالتها، وطمأنهم أنّه سيهبها الشفاء، ويرجع لهم الرّاحة التي سلبتها منهم، وأنّها لن تسبّب لهم إزعاجا، لن تحتجّ ولن تثور، سيتكفّل بإعادتها مواطنة صالحة تطيع أوامرهم، ولا تبذل طاقتها إلا في سبيلهم، و.. أغلق باب الغرفة.

لم يمض وقت طويل حتّى خرج وقد برّ بما وعد، لم يبالوا بتشخيصه لحالتها، ما همّهم إن كان الدّاء في اللّوزتين أو في القلب أو..؟.. المهمّ أن تكفّ عن إزعاجهم!

منذ ذلك اليوم، لا تتكلّم إلاّ عندما يسألونها، وتجيب طلبهم لتعود إلى الصّمت المطبق، أوهمتهم أنّها تخلّصت من حمّى العصيان التي أجبرها على الهذيان، واقتنعوا بتمثيلها دور المطيعة، الذي لا تؤدّيه اختيارا، إنّما ما عادت تريد أن يأتوها بذلك المختصّ أو غيره، ويعرّيها ليعبث بجسدها، ويمرّر أصابعه على جميع تفاصيلها ومفاصلها، تشعر أنّها تتفكّك قطعة قطعة بدعوى البحث عن مكمن الوجع، دون أن يلتفت لجرح لونها النّازف!

لا تريد أن يكتسحها ذاك الخوف من جديد، وهي في انتظاره للملمتها ويبتعد عنها، ما عادت تحدّثهم لأنّهم لا يريدون الإصغاء، واكتفت بمحادثة نفسها، تناجي أعماقها كما يحلو لها، اِكتفى بوحها بمعانقة الجدار دون العزف على أوتار الصّحون المكوّمة حتّى الصّباح في حوض الغسيل.

تحدّث الحنفيّة نفسها، وتنسكب الكلمات ماء، ويرعف أنف المهرّج دمعا ملوّنا، دمعا لا يتفطّن إليه أحد وهو ينسكب من الشريان الحديديّ المثقوب، ليترقرق وينتشر على صدر جدار المطبخ الذي تغطّيه المربّعات الخزفيّة.



مالفا عمر

كاتبة من تونس

امرأة جميلة في حضرة رجل دكتاتور مثل الوطن

سعد القرش

سألها إلى أين؟ ودّ أن يتجها إلى المحل، ويشتري التمثال، ويأخذ الكوفية التي لن تحتاج إليها رانو هناك. قالت إنها لا تريد العودة. اليوم، تفضل البقاء في وسط البلد وقتا أطول. ولم تضف كلمة، وسألته عن وجهته. قال: المحل، ومنه إلى مرسم سامي.

أحكم إغلاق ثيابه؛ ليعوض غياب الكوفية. ورفعت الوشاح فغطي أنفها، واقترح عليها الرجوع إلى البيت، وقاية لرانو، فطمأنته بأن الكوفية تكفي، وشكرته مرة أخرى. مدّت يدها لتودعه، فعرض عليها مرة أخرى التفكير في العودة، وخيّل إليه أنه يرى من تحت الوشاح ابتسامة دهشة من إصراره على رجوعها. وشى صوتها بذلك، فكان أقل حدّة:

. عندي رغبة في المشي. أقعد على رصيف قهوة، وأطلب شيشة.

حنين مفاجئ للقهاوي المفتوحة على الشارع. المنيل بلا روح بعد إزالة القهاوي.

لم تكن البرودة تسمح بالتوقف أمام كلمات امرأة يسهل عليها أن تعبّر عن نفسها بالإنجليزية، فتتكلم ببطء، لتنتقي كلمات عربية.

. ملامحك تقول إنك لم تدخني إطلاقا.

. لا أدخن ولا أشرب، فقط شيشة في أوقات متباعدة. وأنت؟

. أدخن أحيانا، وأشرب في صحبة أصدقاء.

. كنت أشرب قليلا، وأسكر بسرعة. وبعد موقف محرج جدا امتنعت.

. لو مصرّة، فأنا أعرف قهوة فيها مواصفاتك، باستثناء الرصيف، من زمان منعوا إخراج الكراسي.

حكى لها ما روته أمه. بعد موت أبيه متأثرا بمضاعفات الإصابة بالفايروس، قبل ثلاثين عاما، ولم تفلح أجهزة التنفس إلا في الإبقاء على روح رهينة جسد هامد. أصيب رشيد وأبوه معا، لا أحد يعلم من أعدى الثاني. تغلّب رشيد على المرض، وعولج بالعزل في مكتب أبيه الذي نقلوه إلى المستشفى. كامل دخل الغيبوبة، ومنعوا الزيارة، واستجابوا بمشقة لإصرار هدى على رؤيته. وقفت قوية أمام المسجى، وخاطبته بمودة، وأمرته أن يقوى ويقاوم. ذكّرته بتفاصيل كان قد وعدها بالمشاركة في إنجازها، رددت اسمه في كل أمر، وكل رجاء، وكل وعد. شعرت بأنه يسمعها، ويجاهد لكي يبتسم فيعجز، يخذله جسده حتى في التألم، ويذوي غائصا في السرير كأنما يختبئ في جوفه، ويتستر بالأغطية، وتسيل دمعة عزيزة على خدّه، فتفرح بها هدى، دليلا على انتباهه، وتميل لكي تقبّل عينيه، فتأتي الممرضة لمنعها، وتخبرها «هدى» أنه أسلم الروح.

تلك الأرملة لم تعرف كيف تصدّ الإلحاح بضرورة أن تتزوج، واحتجوا بأنها لا تزال صغيرة، مع أنها كانت على مشارف الأربعين.

قاطعته سونهام:

. ماما كانت في الأربعين؟ في سني!

. سنك!

. أنا في الأربعين. بدأت الأربعين.

حيّرته ثقتها وصدقها، وقد ظنها دون الثلاثين. طرح أربعين سنة من الآن، وعرف سنة ميلادها أيّا كان الشهر. كانت الكاميرات مزروعة بوضوح أمام البنايات وفي مداخلها، وفي واجهات المحال، لاصطياد الحركة. تودعهما كاميرا، وتستقبلهما أخرى، فلم يكثر من الأسئلة، وهي أحبت أن تعرف ماذا جرى لأمه الأرملة في سن الأربعين؟ قال إنها وافقت، على كره منها، لتستريح من ضغوط زميلات وقريبات وشقيقات وأشقاء، حتى كادت تشكّ أنها عبء عليهم. وطلبت أن يتم التعارف في مكان عام، واختارت نادي المعلمين.



وصلت «هدى» في الموعد، وساءها ألا ينتظرها. تأخر خمس دقائق، وجاء في صحبة شقيقته، زميلة هدى، وقد أخبرتها بالتفاصيل كافة: أخوها أرمل، ليس له أولاد، «له أخت واحدة هي أنا». ألقى التحية، ومدّت إليه يدها، ونظرت إلى الساعة في اليد الأخرى، ولم يفهم دلالة السأم، وأنه بدأ مشروع علاقة بالتأخّر. ولم تحب هدى صوته وهو يغالي في المجاملة، ويسألها لماذا تشرب قهوة؟ العصائر تناسب النساء. همهمت: «أنا نساء؟ أنا هدى»، وتمادت في العناد، وأشارت إلى النادل أن يأتيها بفنجان آخر. وطلب لنفسه عصير برتقال، ولم يستشر أخته فطلب لها عصير برتقال. وبتودد لا يخلو من احتجاج، سأل هدى عن فائدة القهوة. ومع كل جملة ينطقها كانت هدى تتخيل سماع الكلام نفسه بصوت «كامل» الذي مضى على موته أقل من عامين. تستدعي صوته؛ فتنفصل عن النادي، والرجل لا يلاحظ شرودها، وتشعر بحروفه توخز أذنيها. لم يعجبه أن تضع ساقا على ساق. لم يستنكر. أمسك لسانه، وأفصحت عيناه.

تضحك هدى وتحكي لرشيد أنها قاومت رائحته. الرائحة بوح النفس وعنوانها، وللأجساد روائح لا تذهبها العطور، ولا تخفف خبثها، لعلها خفّة الروح أو ثقلها. غلاظ الأرواح رائحتهم تبعث رسائل ينقبض منها الآخرون وينفرون. آنذاك، لم يفهم رشيد نعمة أن تكون للجسد رائحة جاذبة، ومغوية أحيانا، وأن هؤلاء المحظوظين لا تبلى ثيابهم. كانت لأبيه رائحة حلوة، ولا تزال ثيابه على حالها، وتحتفظ بها أمه التي لها رائحة طيبة ورثها رشيد.

استحضرت هدى صوت «كامل»، وقاومت ثقل روح شقيق زميلتها بالاستسلام لنوبة ضحك. أمّ رشيد نصحت ابنها ألا يفرض ذوقه على امرأة، وأن يكون كلامه هامسا وقويا، فلا يتمادى في الشدة. وأن يحسم بمحبة، فلا يبالغ في الرخاوة.

أنهت هدى فنجانها الثاني، وقصدت البوفيه، لدفع ثمن القهوة، وغادرت.

ضحكت سونهام:

.والدتك ملهمة. أخاف أن أقول كلمة دارجة لا أحبها.

.قولي.

.قادرة!

. لم يقنعها رجل إلا بابا. أخبرتني أنها اكتفت به. أغناها عن الحاجة إلى غيره.

زامت من وراء الوشاح. كادت تسأله: كيف اكتفت؟ وانصرفت عن الاستفسار إلى سؤال:

.كل هذا بمناسبة الشيشة؟

. لو أحبتها أمي ما منعها أحد.

كانت القهوة أقل برودة، تدفئها جمرات الشيشة ونيران الموقد، وفي الأركان المرصودة بعيون الكاميرات يتناثر بضعة رواد: ثلاثة رجال، ورجلان ومعهما امرأة تبدو زوجة أحدهما، وعامل يضع بجوار مقعده حقيبة جلدية تبرز من ثقوبها عدّة الشغل. أعاد رشيد تأمّل المكان، هو نفسه بجدرانه التي تسرح فيها الشقوق والنمل، وتزداد قتامة، ويتساقط طلاؤها. كان في السابق واسعا، تتلاصق طاولاته وتتماسّ مساند الكراسي، ويكفي أكثر من أربعين شخصا، وهو الآن ضيق، تصفر فيه رياح يناير، ولا رواد يدفئ بعضهم بعضا.

هل تنكمش أرواح الأماكن، وتضيق، كلما هجرها الناس؟ وطلب شيشة التفاح، وكوبين من الشاي، واستأذنها دقائق، ورجع بمخبوزات ساخنة من مخبز يعرفه: بقسماط، وأصناف متنوعة من خبز محشو بالعجوة وبالملبن والمحلى بالسمسم. خارج البيت يتجنب الأطعمة باستثناء المخبوزات الخارجة من الفرن.

.وخبز ماما أشهى، أكلت منه أمس بعدما خرجت من المحل. وفرح به هادي.

فأحست بالجوع. لم تخبره أنها لم تأكل من الليلة الماضية، فكيف فطن إلى ذلك؟

أجاب:

. ببساطة شديدة، أنت حكيت عن رحلة لم تتوقفي فيها لتناول شيء. من البيت إلى الشهر العقاري، ومنه إلى البيت، فإلى العيادة، ومنها إلى البار، فمتى يمكن أن تكوني أكلتِ؟

واستدرك:

. نسيتُ المحل!

فكرتْ كم هو حساس، يعفيها من الطلب، وليس بينهما مساحة للعشم. دعته إلى مشاركتها، وتناول بطرفيْ إصبعيه قطعة يقضمها على مهل، للمؤانسة. راقبت كيف يأكل، باطمئنان غنيّ لم يعهد إلا الشبع. وسألته: هل خالط أجانب، واكتسب منهم فضيلة التأنّي في تناول الطعام، والاستمتاع بالمضغ؟ كظم استياءه مما رآه استعلاء، وعجب أن تقرن السلوك اللائق بالأجانب. وأعاد الفضل إلى «الست هدى». علّمته أمه أن للأكل والثياب والكلام دلالة على الطبائع، وأنه بهذه الأمور الثلاثة وبغيرها يحدد شكل علاقته بالناس وبالأشياء. حكى أنه كان في مهمة عمل بمدينة بعيدة، وتصادف مقعده في السفر بجوار امرأة جميلة. نما بينهما ودّ. وفي اليوم الأول ذهبا معا إلى الغداء، وقصدت البوفيه مباشرة، وهي تكلّم رشيد وتظنه تأخر عنها خطوة، وقد وقف في نهاية الصف. ولم تهتم بنظرات تستقبح الاقتحام، وعدم الاحترام للأكبر سنا والأسبق في الطابور. وعند آنية الأطعمة، لم تنتظر الوصول بطبقها إلى الطاولة، وقذفت يدها من الطبق إلى فمها، ومن الفتات ما سقط. تذكر رشيد أنها في القطار كانت تعلك شيئا، واحتاج إلى قهوة، وسألها أيضا، فطلبت مثله. وجاءت القهوة، فلصقت العلكة بظهر المقعد أمامها. وكاد رشيد يتجاوز عن واقعة القطار وينسى، لولا سلوكها في المطعم. وبحث عن طاولة أخرى، وتجاهلها بقية الأيام.

.تضحّي بامرأة جميلة بسبب اقتحامها الصف؟

. لن تكون جميلة. الجمال لا يتجزأ، ولا يقبل القسمة على «لبانة» في قطار، أو همجية في بوفيه مفتوح. فاهمة قصدي؟

وقطع كلامه رنين التليفون، وكلما تجاهله تجدد. ومازحته أن يردّ:

.لا يتهرب الرجال الشّيك من الرد على اتصالات زوجاتهم.

.زوجاتهم! حتى الصديقة غير العاقلة، تصبح بسرعة أثقل من زوجة.

.صديقة؟

.نعم.

وضعت ساقا على ساق، واتخذت سمت الحكيمة:

.لا تخذل امرأة تحبك.

وجاءته إشارة رسالة، فقرأها وابتسم. استغربت وسألت نفسها: كيف لا يتردد الرجل في إيذاء امرأة، بتجاهل الردّ عليها، ثم يستعجل قراءة رسائلها؟ صارحت بذلك رشيد الذي لم يكن قد فكّر في المفارقة. وأعفته من التفسير، وجرؤت على استئذانه في معرفة نصّ الرسالة. راقت له جسارتها، وقرأ:

"دكتاتور أنت مثل الوطن، ولا هروب منك إلا إلى المنفى".

.هذا كلام امرأة مختلفة.

.مؤكد. لا أحتمل امرأة غير ذكية.

.أنا حاليا في حضرة دكتاتور.

بالجملة التي نطقتها بحياد، لم يتبين لرشيد هل تقصد الإقرار والتعجب، أمْ الاستفسار والاستنكار؟

أوضح أن صاحبة الرسالة طالبة دكتوراه، تدرس القانون، وقريبا ستناقش أطروحتها، وترجع إلى بلادها.

.لو أنك دكتاتور فهذا مخيف.

.مبالغات ما قبل النهاية. نقترب من النهاية. بقي الاتفاق على صيغة تحفظ الكبرياء، وتقلل الألم.

.الكبرياء لا تداوي الجروح. كل تجربة تترك ولو بعض الندوب، إلا إذا كانت تسلية.

مسّ الكلام شيئا في نفسه:

. حتى في شغلي، لا أترافع في قضية لا أؤمن بها. ولا أدخل طرفا إلا في علاقة حقيقية. وإذا رأى العقلاء في الاستمرار تكلفة نفسية أكبر من الفراق، فمن الحكمة أن يفترقوا، ويبدأوا علاقة لا تستنزفهم نفسيا.

.قلت: «العقلاء». متى يتوفر العقل في المحبين؟

وأتبعت:

.لا تهتم بكلامي، أنت أدرى.

نفدت المخبوزات، وظلت بقية القطعة بين إصبعيه. وتأسى على الشارع الكابي. كان أبوه يحمله على كتفيه، هنا قبل أربعين سنة، بصحبة أمه أحيانا، ويبحث في زحام منطقة «البورصة» عن ثلاثة مقاعد متجاورة، من قهوة إلى أخرى. والشارع كله مسرح من القهاوي، ومن صخب الحالمين بالتغيير. فانقبضت أسارير سونهام. طلبت أن تمشي، واكتشفت أنها لا تقوى على النهوض.

أشار إلى الشارع المظلل بالصمت، وقال إنه قبل تسعة وتسعين عاما خرج من هذا الشارع الصغير بيان الجيش في يوليو 1952. من مبنى الإذاعة تحددت مصائر حكومات عربية ومستقبل دول. الضباط قالوا: «انقلاب»، و«الحركة المباركة». وبعض المثقفين قالوا: «ثورة»، فتبعهم الضباط: «ثورة». ومع العدوان الثلاثي تحول الانقلاب إلى ثورة شعبية، إلى حقيقة.

قالت سونهام:

.ماما تحب عبدالناصر، وتغضب لو سمعت كلمة "انقلاب".

.وماما تحبه، وكان بابا يحبه إلا قليلا. وأنا صغير، سمعت اسم عبدالناصر يتردد هنا كأنه حيّ. وكانت منطقة البورصة منتدى للغاضبين والحالمين والأفاكين، قبل حلول الصمت. ماما قالت لي إن برج القاهرة هو الشاهد اليتيم على مدينة يتيمة.

.ماما وأنا وأختي شهدنا نقل شجرة أفندينا من أمام البرج. كنا هناك وبكينا.

.خلعوها من جذورها، ورفضت التربة الجديدة وماتت. كان يوم نقلها جنازة. ودّعها الناس بالبكاء، وترحموا على أفندينا القديم، الخديو إسماعيل. أمر بإحضارها من الهند، وأشرف على زرعها في الزمالك سنة 1868. ماتت الشجرة كمدا، قبل وصولها إلى «كيان» المماليك.

بذكره الكيان، كان على سونهام إنقاذه من حماسة، أو حماقة:

.أعتقد أني أقوى على القيام. لا بدّ أن نمشي.

شكرها على نباهتها، وطلب أن تظل الهواتف مغلقة. قال إنه سيمشي إلى ميدان أفندينا. وهمست:

. أرجوك، لا تقل «ميدان أفندينا». اليوم أحب سماع الاسم الحقيقي للميدان، كما تسميه ماما.

أمّ سونهام أورثتها تفادي المرور بالميدان. لم تطأه قدماها منذ سنين. وتشعر بغصّة حين تعبره في سيارة؛ فتمتنع عن النظر إلى معالمه.

وعدها رشيد بأن يحكي «واقعة الكشري» ليلة الحشر في الميدان. وللمرة الأولى، ماءت رانو، فأشفقت عليها سونهام، وكادت تحتضن الصندوق. طيّبت خاطرها، ووعدتها بسرعة الرجوع إلى "نايان".

.ناي؟

.نايان.

ذكّرته بموت «ناي»، واحتفاظها باسمه. آثرت ألا تطلقه على القط الذي آنس رانو، وفضّلت أن يجمع الأنيس بين الراحل والباقي، فكان «نايان». اختارت اسم «ناي» اعتزازا بأقدم آلة موسيقية في التاريخ، اكتشفها فلاح مصري مجهول نام على شاطئ ترعة، في قيظ يوم شاق، وصحا ساعة الرواح ليترنم بموال، وسحب عودا من البوص، وقشّر أوراقه، فالتمع عود

ماهر ناجي

الغاب، وأخذ منه عقلة، وحلا له أن يبريها، ونفخ فيها، ومن الزفرات نبتت موسيقى حببت إليه الحياة، وأنسته جولات الشقاء. من الطين المصري ولد الناي. لم يذكر المصريون القدماء بأي أقلام معدنية كتبوا يومياتهم ووثقوا معاركهم ومعاهداتهم، بالحفر الغائر على جدران المعابد والمسلات الجرانيتية. وإن أمكن ردّ الناي والقلم، الذي كتبوا به على البردي، إلى أصل واحد. غابة مجلوّة ناعمة الطرفين تصدر موسيقى، وأخرى مشطوفة الطرف تسطر حروفا. كان القلم البوص أول ساطر بين إصبعين. ذلك القلم اكتشفه في طفولة التاريخ ربُّ المعرفة والحكمة، تحوت، الذي سمّاه الغزاة الإغريق هرمس. في طين مصر نبت الغاب، ومن الغاب خلق الناي والقلم، كلاهما ناعم ومستقيم، وبالاستقامة بدأ النظر إلى الأعلى، واكتشاف الآفاق، فاستقام الظهر واختفى الذيل، واستوى الإنسان، وفكّر بالقلم، وغنى بالناي.

استراحت وأتبعت:

.في الكلية أعددت بحثا عن جذور الناي في مصر القديمة. وذكرت طرفة أضحكت لجنة المناقشة.

.طرفة في بحث علمي؟

. استعنت بأغنية «بعيد عنك» لأم كلثوم. عازف الناي، الذي تحرّيت عنه وعرفت أن اسمه «سيد سالم»، فاجأها بالخروج على النوتة. ارتجل تغريدة غير متفق عليها في اللحن، فانطلقت آهات الجمهور، واستحسنت أم كلثوم وفاءه لجدّه الفلاح مكتشف الناي. التفتت إليه، وسألت بدهشة: «إيه ده؟». وابتسمت «الست» وتمايلت.

من البرد، غطت سونهام جبينها وأذنيها إلى عنقها بكبس القبعة، وحشرتها تحت ياقة المعطف.

. لم أحب أن يكون اسم الضيف الجديد «ناي». المهم أن رانو فرحت برفقة "نايان".

رفع رشيد طرف الكوفية، ورأى رانو مستدفئة بالانكماش على نفسها، وقال:

.محظوظة رانو، تفقد ناي، فيعوّضها نايان.

كاتب من مصر

مشهد من رواية «2067» تصدر قريبا عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر في بيروت.



الكلبة ميجان

صالح سليمان

كانت الكلبة ميجان محبوبة جدا من كافة سكان الكومبوند السكني الفاخر جدا. منحتها فروتها البيضاء الممهورة بتوقيعات سوداء هنا وهناك نوعا من الخفة ورعونة في الأداء والحركة. الكومبوند بأكمله كان ملعبها. بدت كما لو كانت من كلاب الشارع الضالة. ليس لها مكان محدد أو مالك معروف. تجدها مرة في صحبة مشيرة هانم الدبلوماسية العجوز. ومرة أخرى مع مستر علاء رجل الأعمال الشهير. يداعبها السياسي الشهير الحاصل على الدكتوراه من شمال أميركا. تجري وراء الأستاذة الجامعية التي لا تتحدث مع الآخرين إلا من خلال جسدها المترهل وشفتيها المتهدلتين. مرة تجدها في مدخل الكومبوند في صحبة رجال الأمن المرهقين. ومرة تجدها بجوار المسجد الذي لا يرتاده سوى عم محمود الجنايني وبعض العمال. ومرة تجدها تداعب المتواجدين حول حمام السباحة. تقفز وراءهم، تلتقط ملابسهم، تلاعب أطفالهم، تعبث في حقائبهم.

كانت ميجان أيقونة المكان. الجميع يعرفها رجالا ونساء وأطفالا. القاطنون في الكومبوند والعاملون فيه. رغم وجود أنواع كثيرة من الكلاب الأخرى في أجواء الكومبوند، فقد ظلت ميجان فريدة في تميزها، وتفرّد صوتها، وهيمنة وجودها. طابعها الهاسكي الروسي الفريد منحها حضورا غريبا، وتميزا نادرا في أرجاء الكومبوند الشاهقة أسواره، والمتلئ بحمامات السباحة التي لا يرتادها أحد! ربما كانت ميجان هي الأكثر إنسانية وسط صمت الكومبوند وانعزاله المريب.

التنوع الكبير بين سكان الكومبوند فرض أيضا تنوعا غريبا في نوعية الكلاب المصاحبة لهم. أصحاب مناصب ومتنفذين. رجال أعمال. أي أعمال! أساتذة جامعات قضوا نصف عمرهم في الخليج. ممثلون وممثلات. مفكرون ومفكرات. نخبة مجتمعية بامتياز! جميعهم تركوا مناطقهم القديمة، واختاروا أطراف القاهرة الجديدة موئلا لهم. جمعتهم جميعا تلك الرغبة المتراكمة في الانعزال عن المحيط العام. رغبة عارمة في التحصن بأسوار عالية تخفيهم عن عيون العامة والمتلصصين والفضوليين.

داخل الكومبوند، عوالم فردية أخرى منفصلة عن بعضها البعض. كل فيلا محاطة بأشجار عالية تفصلها عمّا حولها. كل حمام سباحة مسوّر بأسوار أخرى تخفي تلك الأجساد المترهلة، وتمنحها قدرا كبيرا من الخصوصية والانزواء. جزر داخل جزر! بجانب الكومبوند والفيلا والحديقة وحمام السباحة لا بد من كلب. الكلب تتمة الانعزال، الانعزال بالإعلان عن التحصن خلف طوق كلب. أي كلب؟ ربما. أي نوع؟ ربما. كلاب كثيرة وعديدة ومتنوعة جلبها أصحابها معهم عبر سفرياتهم العديدة والمتكررة، من روسيا وألمانيا وبلجيكا وأستراليا وأيرلندا وجبال القوقاز. وسط كل هؤلاء الكلاب بدت ميجان متميزة، جذابة، لافتة بشكل غريب للنظر! بدت تتمة ليوم المقيمين، لازمة لهم، طرفا من أطراف حياتهم!

حينما تعالت أصوات ميجان بطريقة لا تمتّ بصلة لنباح الكلاب، وأصواتهم المألوفة، بدا الأمر غريبا ومرعبا جدا لسكان الكومبوند المفتقد لحضور أصوات البشر وصخبهم الإنساني. بدا صوتها أقرب للنواح المصحوب بالاحتضار. يتحرك رأسها بشكل دائري إلى أعلى، ببطء شديد حتى ترتد دموعها الغزيرة على جبهتها. تعاود النباح مرة أخرى بنفس أطول، وعزيمة خائرة، لتعيد رأسها كله إلى أسفل، وترد بقايا الدموع إلى إسفلت الطريق الدافئ. ظلت على هذه الحال فترات طويلة ومتعاقبة، بينها استراحات قليلة ومحدودة. تجمع الكثيرون من السكان حولها. مدام شهيرة كانت أول الحاضرين.

ماذا بكي دارلنج.

تلاها الأستاذ الجامعي، الذي أقبل صامتا، مادا يده برفق إلى ظهر ميجان مداعبا إياها. بدا الأمر غريبا فعلا. تقف ميجان على قدميها الأماميتين، بينما تبدو قدماها الخلفيتان كما لو كانتا جذورا ممتدة في الأرض. بدت صلبة باردة خالية من دفئها وحركتها مثل أسدي قصر النيل. لم تحرك ميجان ساكنا، بينما أصابع الأستاذ الجامعي تتحرك برفق على سطح ظهرها المنتصب في دعة وخنوع. بدا الجميع مرتعبين من نباح ميجان. حالة جديدة غير معهودة بين أرجاء الكومبوند. صخب وجدل وحوارات. سكان يرون بعضهم لأول مرة. نساء يشاهدن نساء أخريات لم يعتدن رؤيتهن. حتى الأطفال أعجبهم الموقف واندسوا بين الأرجل الطويلة الحاضرة. جلس عم محمود بجوار ميجان مستندا على سور خشبي لإحدى الفيلات ثم ربت على ظهرها بأصابع خشنة متشققة. نظر إلى الجميع وقال:



أحمد عبدالعال

ميجاااان ترى ملك الموت!

أي ملك موت! يرد الطيار تامر الأنيق باندفاع ودهشة.

ولماذا لا نراه! يعقب مستر مهند رجل الأعمال الشهير.

وكيف دخل الكومبوند بالأساس! تواصل مس كارولين صاحبة صالات الرقص الشهيرة مسلسل الأسئلة الغريب!

يا جماعة ملك الموت الذي يرسله الله، ليقبض أرواحنا! يعقب عم محمود متمتما بكلمات لم يفهمها أحد من الواقفين حول ميجان.

في لحظات اختفى المحيطون بميجان، وانسلوا جماعات وفرادى. ركبوا سياراتهم واصطفوا في طوابير طويلة هم وذويهم تاركين الكومبوند لملك الموت! مع غمرة اندهاش أمن البوابات من هذا الهروب الكبير، كان صوت ميجان يخفت رويدا رويدا، بينما كان جسدها الرقيق يتداعى على فخذ عم محمود لتصمت إلى الأبد.

كاتب من مصر



لا شك أنه فخ

صالحة عبيد


اسماعيل نصرة

ماذا ترى الآن
من عدمك؟
أترانا نواصل
احتفالاتنا الخائبة
نحن الراقصون
في الجحيم
باعتباره
أرضنا الوحيدة.

تركت العبارة المعلقة على شاشة الهاتف، ومضت تحاول أن تكثّف من حضور الواقع في وعيها، تتكرر حولها الأشياء بإصرار رتيب ويكرر هو الأفعال ذاتها أمامها، تشعر في كثير من الأحيان، بأنهما ليسا معا أكثر من جزء مكرور يعاد مرارا في فيلم ما إلى الدرجة التي لم يعد فيها أي شيء له أن يثير دهشة المشاهد الذي ينهض لأنه قد سأمهما بدوره، لا دور حقيقيا، لا مشهد أصيلا، إنهما الآن نتاج اعتياد المشاهد ذاته على الفيلم نفسه كل يوم، المشاهد الذي يحاول أن يتحايل على شعوره بالضجر، في كل مرة، يضع أمامه ورقة وقلما، وهو يحاول أن يرصد اختلافاً ما على المشهد اليومي، وهو يطل من الزجاج الذي يكاد يلتهم جل المنزل، لا شيء جديدا وللأشياء انتظامها الرتيب نفسه، حتى ماسح الزجاج، ها هو يتدلى في الوقت المقرر له بالضبط ، يمسح "ناظم" الغبار عن النافذة في السادسة صباحاً من كل يوم ، الصحراء قريبة، هم في قلب الصحراء، لكن هذه المدينة نجحت في التحايل على ذلك، تتقاطع عينه بعين المشاهد الوحيد خلف الزجاج ، لكنه لا يدرك ذلك، لا شيء سوى وجهه في انعكاس الزجاج، المشاهد الوحيد في الطابق العالي، يواجه عيناً عمياء، لا ترى من خلال الزجاج إلا نفسها.

قالت له جدته وهو يغادر القرية إلى مومبي، للقرية روح واحدة، وللمدينة أرواح عدة، لذلك يقصدها الباحثون عن حيوات جديدة، ومن مومبي إلى دبي، إلى حيث يزاول يومياً فعله الرتيب ذاته، وهو يتابع الحيوات من خلف النوافذ التي يمسحها، هو المتربع على قمة أعلى برج في العالم، يعاينه من أعلاه إلى أدناه، كأنه إله غير مرئي تماما، يرى المصائر أسفله وهي تتبعثر، دون أن يستطيع كالإله الحقيقي، أن يتحكم فيها، يلتصق ليلمح طيوفاً ضبابية أحياناً خلف الزجاج، يشعر بأنه يكاد يمسك بحياة ما، إلا أنه يبقى دائما كالمصاب بالغبش الثقيل، قبل أن تعود الشمس لتكثف من سطوعها على الأشياء والأماكن.

إله يهبط على الأرض، كاشفاً عن هشاشته والضآلة، له اسم واحد، وشكل واحد، وظل واحد، لكن لا أحد يلتفت له موحداً، أو رائياً، يشعر أنه عالق، عالقٌ في هذه المدينة الشاسعة، وعالقٌ في ذاكرته البعيدة، في القرية الصغيرة، حيث تتشظى كل الأشياء لتكشف عن أكثر من معنى، لكن المعاني الكثيرة هنا تجرحه، تشعره بخوائه، وهي كلها مشاعر ليس له أن يدرك طريقة للتعبير عنها.. يحمل في جيبه صورة إلهه الصغير الذي كانت صورته تلك، هي آخر ما وضعته له والدته في حقيبته، يصلّي له، وهما يتشاركان الضآلة، يتدليان معاً، ويتجاهلهما الخلق معاً.

يعود "ناظم" إلى شاشة صغيرة في الغرفة التي يتشاركها مع خمسة آخرين يشعل تلفازا صغيراً مستعملاً كان أن تحصّل عليه أحد رفاق الغرفة هبةً أو اختلاساً، لا يهم، المهم أنهم جميعاً قد عثروا على نافذةٍ أخرى يطلون بها على العالم، يشعل التلفاز، ويراها هناك، تعود إلى موضعها أمام شاشة هاتفها في إعادة مسائية للفيلم، وهي تتأمل ذلك الجالس أمامها، من المفترض أنه زوجها، لكنها، لا تشعر بأيّ معنى لتلك الكلمة الآن، يتشاركان سريراً بارداً، وتفاصيل أكثر برودة، تدور حوله في حلقات، لكأنها تصلّي في توسل صامتٍ لأن يلحظها، لكن لا شيء، هو صامتٌ وهي وحدها على الخشبة، تؤدي دورا مونودرامياً وحيداً، هي فيه الزوجة، اسما، والمفردة في واقعها الخشن، لا تتطور أحداث هذا المشهد كثيراً، و"ناظم" متسمرٌ أمام وجهها رغم أنه لا يفهم شيئاً من لغة الفيلم العربية، يشعر بأنهما يتشاركان شيئاً ما لا شك أنه أكبر من اللغة أو المكان، تنقطع الكهرباء فجأة، لا شك أنها مضايقاتٌ من صاحب المكان لأن أغلبهم قد تخلف عن دفع إيجار الشهر، ينزوي إلى حيث موضعه من الغرفة وينام، ينتظره فخه الذي سيذهب إليه بملء إرادته في الغد.

المشاهد الوحيد، في الطابق المئة والأربعين ترك في رسالة انتحاره أنه أدرك الفخ مبكراً وأنه قرر أن يقفز على طريقة "جيل دولوز" لكنه لم يكن بحاجة لأن ينتظر سبعين عاماً كاملة كما فعل "دولوز" اكتفى بخمسةٍ وثلاثين، دوّن الشرطي الذي عاين موقع الحادثة ملاحظة هامشية تجزم بأنه مجنونٌ آخر من مجانين الحداثة، أولئك الذين لم يعد ممكناً أن تراهم يلبسون ثياباً مهلهلة ويهرشون رؤوسهم وهم يجوبون الشوارع، متفوهين بعبارات غير مفهومة، هم في بزاتهم الأنيقة وحياتهم الكاملة، يجلبونك في الخامسة فجراً على إثر رائحة، ودماءٍ يابسة ومسدس بكاتم صوت، بعدها بساعة تقاطعت عينا الشرطي بعيون "ناظم" العمياء وهو يمسح الغبار، هناك حاجزٌ كوني بينه وبين الدم على الجانب الآخر، الذي ليس له أن يراه، كم مجنوناً بعدُ في المدينة؟

يفكر الشرطي وهو يترك الغرفة كموقع معاينة على حالها، بما يتضمن المشهد الذي يعاد من الفيلم ذاته، والمثلة في المشهد تترك العبارة المعلقة على شاشة هاتفها وتمضي لتكثف من حضور الواقع في وعيها.. لكنها اليوم دون ذلك المشاهد الوحيد.

كاتبة من الإمارات



يَقِظ

مازن رياض

لقد استيقظتُ برغم أنني لم أنَم. إنني على هذه الحال منذ أشهر، تشرق الشمس ولا أعرف ما الذي حدث في الليل، أتثاءب وأتقلب في السرير ملفوفًا بجفنَيّ المتعبين، أحدّق في الجدار وفي الظلام وفي الظلال المتجمدة، عينايَ ملتصقتان في جثةٍ لعينة. أبدأ بالهلوسة ويختلط الخيال بالواقع والزيت بالماء، تخيلات غريبة رسمتها يد متوترة، لكلابٍ لا تشبه الكلاب تأكلُ نفسها ثم تأخذ رشفة عصير زبيب، أرى أمي من الأسفل وهي تدهسني بقبضتها في وعاء العجن ثم تبصق في العجين، كرسيًا تمارس الجنس مع الحائط بطريقةٍ ما، وقطط تخرج من مؤخرة امرأة نحيلة... والمزيد المزيد من الجنون.

أشعر بأنني أسقط فينتفض جسدي وتتسارع نبضات قلبي المتعرق، لأدرك بأن عيني كانتا مفتوحتين طيلة هذه الهلاوس. أفكر في أمي التي توفّيت قبل شهرين، لتلحق بأبي الذي فُقِدَ في حرب إيران، حسنًا لقد قالوا بأنهُ فُقِد، ولكن مرّ حوالي ثلاثين سنةً على ذلك، ولا أحد يعود بعد غياب لثلاثين سنة، وخاصّة الموتى. إنني في السادسة والأربعين من عمري الآن، بلا أمٍ ولا أب، أخت واحدة تكرهني، طلاقٌ واحد، بنتٌ ميتة، لم أحظَ بعلاقةِ حبٍّ واحدة في حياتي، وجميع أصدقائي هم زملائي في العمل، لديّ كرش صغير أتبعه، ورأس أخذ يخلع رداءه الأسود بعد أربعينية أمي. وظيفتي في مبنى حيث هناك عشرات النسخ منّي، أعمل في البلدية منذ سنوات وإلى حد اليوم أتلكأ عندما يسألني أحدهم عن طبيعة عملي، وبصراحة لا أحد يسأل، وهذا هو الجانب الجيد والسيء في آنٍ واحد.

تغنّي فيروز "يسعِد صباحَك يا حِلو" للمرة الرابعة محاولةً إيقاظي، أو على الأقل تنتظر أن أريحها وأوقف المنبه. ضبطتُ هذه الأغنية الجميلة كمنبه كي أستيقظ كل يوم على صوت فيروز الرقيق فترتفع معنوياتي، ولكن كل ما حدث هو أنني كرهتُ الأغنية وكرهتُ صوت فيروز وفيروز نفسها، وكرهتُ الاستيقاظ صباحًا أكثر. ولكن ما باليد حيلة. أستيقظ وأنظر إلى وجهي في المرآة، من هذا؟ أهذا وجهي؟ ذلك الوجه العجوز المتورم المليء بالشعر لا يمكن أن يكون وجهي، تلكما العينين الحمراوين الغارقتَين في بركةٍ سوداء ليستا عيني الخضراوين برموشها الطويلة. أحاول أن أغسل وجهي عن وجهي، أن أخلع هذه الطبقة التي تغلف وجهي الحقيقي، ولكن لا الماء ولا الصابون ينفع.

يحدث اليوم ما حدث البارحة وما قبله، وما سيحدث غدًا. ذهبتُ إلى العمل في السابعة والربع بسيارة أبي البرازيلية البيضاء والتي لا أشير لها بـ"سيارتي" إلى حد اليوم، فترة العمل عبارة عن كابوسٍ بلا ملامح، كابوس طويل ولكن عندما ينتهي أشعر بأنه انتهى بغمضة عين. أحرص على أن أتناول الغداء في العمل، وبعد منتصف اليوم نتبادل الأحاديث المعتادة عن أسعار المواد الغذائية المرتفعة والحرارة المنخفضة، عن الجيل الجديد الذي يعمل في البلدية، أسعار صرف الدولار، الأمراض المزمنة، الصداع الذي يأكل رؤوسنا في نهاية كل يوم عمل، وبعدها يتناقص عددنا شيئًا فشيئًا حتى لا يبقى أحد سواي. فأعود في الثانية ظهرًا كما أتيت. أستلقي محاولًا تعويض ساعات الليل التي لم أنمها، كالعادة، ولكنني لا أتمكن من النوم أيضًا، كالعادة. منذ أربعة أشهر تقريبًا عادت مشاكل النوم السابقة لتداهم لياليّ، وبعد أن توفيت أمي أخذت ساعات النوم بالتقلص والانكماش، والأسبوع الفائت لم أنَم أكثر من ثماني ساعات كمجموع. لا شيء ينفع، قبل يومين، حاولتُ الاستمناء لمرّاتٍ متعددة كما كنت أفعل في شبابي، حتى أستهلك طاقتي تمامًا وأنام، ولكن جسدي لا يطاوعني، ولم أستطع حتى فعلها لمرة واحدة. جفناي يصدران صوتًا عندما


حمود شنتوت

أغلقهما وأفتحهما، أحيانًا أخاف من ظلّي أو من جسمٍ جامد، وعندما أصعد أو أنزل فدائمًا ما أتعثر أو لا أميّز الفرق بين الدرجة الواحدة والاثنتين، أو أشعر بأن الأرض تُسحب من تحت خطواتي، وفي الغالب أخطئ في التقاط الأشياء أو تقدير بعدها عنّي، عدا الغفوات الغريبة وأحلام اليقظة التي تراودني عندما أكون خلف المقوَد.

أتصبب عرقًا وأنا مستلقٍ بلا غطاء في المساء الربيعيّ. أقوم لأغتسل فأنظر في المرآة، وأرى رأس دبوس بدل بؤبؤ عيني، وعندما اقتربتُ من المرآة أكثر شعرتُ بالدوار ثم رأيت انعكاس أمي يقترب نحوي من الخلف، فأستدير مرعوبًا، لا أحد خلفي، لا أحد أمامي. ثم أخجل من حقيقة أنني ارتعبت من خيال أمي.

تمر أيام بلا نوم إلا لدقائق، وهنا بدأت الأوضاع تتهاوى في العمل أيضًا. أخذ الجميع ينزعج من خراقته وحماقاته وشروده، وخلال أيام معدودات أوقع ثلاثة أكواب شاي، وبندَي ورق لتتناثر الأوراق على الأرضية، تعثر لمرّاتٍ لا تُحصى، واصطدم بالمارّة حتى سمع جميع الشتائم العراقية القديمة والحديثة، ظن جميع من يعرفه بأنه حزين لفراق والدته، ولم يولوه اهتمامًا خاصًا، حتى تعرّض إلى حادث سير في تقاطع النبي يونس.

دخل في غيبوبة لساعات، وعندما استفاق منها، لم يشعر بأيّ ألم بسبب الحادث، بل أحس بإعياءٍ وتعبٍ شديد، ورغبة في النوم، كانت الغيبوبة بالنسبة إليه كالعطشان الذي يشرب من البحر. وبعدها لم يخرج من المستشفى، ليصبح دمية في يد الأطباء الذين لا يعرفون ما الذي أصابه.

مستشفى؟ لمَ أنا في المستشفى؟ أشعرُ بحكّة في عقلي، رياحٌ تهبّ في رأسي الفارغ. آآآآه المروحة السقفية تسقط!! يا إلهي.. ساعدوني، المروحة ستسقط وتقطعني إلى أشلاء.. أشعر بأنني تحت الماء،

حتى أنا، لا أستطيع سماع نفسي. جسدي مخدر بالكامل، من هؤلاء الذين حولي... لماذا لا يصمتون، لماذا لا أفهم ما يقولونه. لا أشعر بشيء، إلا بعيني المتعبتين، أريد أن أنام فقط. أرجوكم.
وبعد أيام، ملّ الأطباء ونقلوه من الطوارئ، فلا طارئ في حالته. نقلوه إلى حجرةٍ خاصة، ونسوه هناك كزرٍّ قميص ضائع في زاوية الكنبة. يزوره أحد أقاربه كل يوم، جيرانه، زملاؤه في العمل، ولكنه لم يكن واعيًا بما فيه الكفاية ليتعرف عليهم ويتحدث معهم، فنسوه هم كذلك. استيقظَ ذات يوم من شروده وهلاوسه، بينما الطبيب يقف محوقلًا بقربه، أخذ يتمتم: "الشُغل.. ملابسي.. شُغلي.. لازم أروح.. أمي.. أريد ملابسي.. يجب أن أذهب إلى العمل".

"لا تفكر بالشغل الآن، عليكَ أن تتحسن، زملاؤك أخذوا لك إجازة مرضية" ردّ الدكتور الذي كان يفحصه ليعرف ما مرضه. بلا جدوى.
وبعد أن مرّت بضعة أسابيع. تركه النوم تمامًا، ودخل عالم صامت من أحلام اليقظة والهلاوس والذكريات المتداخلة. فقد قدرته على النطق، ولكنه ما زال يتكلم في رأسه.
من هذا الذي يتكلم بداخل رأسي.. أين عقلي.. أين أنا.. إلهي إلهي، لِمَ تخلّيتَ عنّي؟ أبي.. أمي.. أين ذهبتم.. متى ستعودون؟
فقد الأطباء الأمل، حاولوا إعطاءه حبوبًا منومة، فدخل في غيبوبة طويلة، لكنه لم ينَم. فتخلّوا عنه، وانتظروا بصبر تناسخ الأيام ودوران العقارب، صيفٌ فخريف ثم حلّ الشتاء. تحوّل جسده إلى غصنِ شجرة تين، يراه الأطباء أحيانًا يحرك فمه وكأنه يتكلم، أو يقوم بتمشيط شعره، يمشي في نومه ويتظاهر بأنه يغسل وجهه، يدور في الغرفة في دوائر، يصطدم في الحائط، يسقط رأسه ويغفو لثوانٍ ثم ينتفض كمن يغفو خلف المقوَد ويوقظه ضوء شاحنة. يدور ويدور، ثم يتعب ويستلقي مجددًا، يركز بنظرته الفارغة إلى المروحة السقفية التي نسيت كيف تعمل. وحيدًا في الغرفة، وحيدًا في رأسه.
فجرٌ بارد، ومؤذّن بصوته المنهك الخشن يقول: "الصلاةُ خيرٌ من النوم.. الصلاةُ خير من النوم...". ثم صمت المؤذن، وصمتت الأصوات داخل رأسه، وأخذ العالم بالانطواء كورقة.
أخيرًا، سأنام.

كاتب من العراق


حمود شنتوت



رُهابُ الخُبزِ

ناجي الخشناوي

في تمام الخامسة فجرا نضج الخبز في فرن الرّئيس.

أعلنت جميع الأفران التقليديّة والعصريّة في المدينة إضرابا مفتوحا عن العمل منذ أسبوع. ووجد بعض الخبّازين في أيام الإضراب فرصة للبقاء في منازلهم مع عائلاتهم وقضاء شؤونهم المعطّلة، أمّا أغلبهم ففضّلوا الجلوس في المقاهي وارتياد الحانات ليقضوا أوقاتهم مستمتعين بما يحتسونه. يشربون بنهم ودون حساب، فالحساب مدفوع من أصحاب المخابز منذ أوّل يوم لهذا الإضراب الذي فاجأ النّاس، وأربك نسق حياتهم.

النّاس في المدينة يعيشون بالخبز، فهو أساس معاشهم وإدام طعامهم. يأكلونه مع كل شيء يطبخونه، المرق والمعجّنات والسلاطات والمشويّات وغيرها من الأطباق التي يعدّونها في الليل أو في النّهار، لذلك، ومنذ اليوم الثاني لإعلان الإضراب المفاجئ، قرّرت مجموعة من المنظمات والجمعيات الأهلية تنظيم حملات تفسيريّة تهدف إلى ترشيد الاستهلاك، والكفّ عن إلقاء بقايا الخبز في القمامات والمزابل، في محاولة منها لتخفيف الضّغط النّفسي وتعديل الأمزجة المتقلّبة، وامتصاص حالة الهلع التي أصابت جميع الناس في المدينة بسبب الخبز الذي يوشك أن يندثر...

تمّ توزيع مطويّات تفسيريّة تتضمّن أنجع الطرق لاستهلاك أقلّ ما يمكن من كميّات الخبز التي مازالت متوفّرة في المنازل وفي المحلاّت والمطاعم، كما انتصبت خيمات عملاقة في الشّوارع الرئيسيّة لتقوم بالغرض نفسه: توزيع المطويات والتّفسير بشكل مباشر للناس كيفيّة التّعامل مع هذه المرحلة التي لا يعلم أحد متى تنتهي.

كان الناس يتوافدون على الخيمات موتورين، يضربون أياديهم كفّا بكفّ تعبيرا عن سخطهم وغضبهم من هذا الإضراب المفاجئ، ولولا عبارات المواساة والنّصائح التي يتلقّونها من الذين حملوا لواء التّفسير تحت تلك الخيمات أو الذين يجوبون المدينة للغرض نفسه، لأصيب النّاس بالجنون أو مسّهم خبل، أو ربّما أصيبوا بأعراض غريبة قد يسمّونها رُهاب الخبز... كان كل شيء واردا أمام هذا الإضراب المفتوح الذي لا يعلم أحد متى يتمّ تعليقه، كما أن تلك الحملات التفسيريّة لا تقدّم لهم خبزا ليُسكّنوا جوعهم.

ظلّ الوضع في اليومين الأولين تحت السيطرة، فالكمّية المتبقّية من الخبز كانت كافية بشكل ما لتفي بحاجيات النّاس دون أن يتحوّلوا إلى وحوش ضارية قد تتقاتل بالرّصاص من أجل الفوز برغيف خبز إضافيّ، لكن القلق بدأ يتنامى في النّفوس، والهواجس بدأت تنهش أمل الناس في عودة المخابز إلى توفير الخبز بداية من اليوم الثّالث عندما لم يتغيّر شيء في سلوك الخبّازين، خاصة أنّ الحانات أصبحت تفتح أبوابها منذ الصّباح لتستقبل زبائنها من الخبّازين.

أصبح الخبز علكة هواء تلوكها جميع الأفواه، وعجينة قلق تعجنها ألسنتهم في كلّ مكان. تعطّل الخيال وبدأت الأحلام تتحوّل إلى كوابيس مرعبة عنوانها الأبرز "الخبز في خطر"، وتواترت أرغفة الخبز في المنام أملا في زوال هذا الهمّ. ادلهمّ الأفق وأصبح الانتظار مُضغة شديدة المرارة تزاحم علكة الخبز المفقود التي تلوكها الأفواه الجائعة منذ ثلاثة أيّام، وهي مدّة قد تبدو قصيرة ووجيزة، لكنّ اليوم في هذه المدينة طويل جدا كأنّه شهر أو أكثر، ودقائقه ثقيلة كأنها السّاعات أو أطول، والأيّام متشابهة بإيقاعها الرّتيب والملّ، ينخرها الحزن والكآبة والفراغ الذي لا قاع له ولا نهاية.

يتساءل الناس في المكاتب والإدارات عن سبب هذا الإضراب المفتوح، وعن مآل المفاوضات أو التّحقيقات التي يمكن أن تنهي هذه الأزمة. يحومون مثل الذّباب أمام أبواب المخابز المغلقة، ويعودون خائبين منكسرين. في الشّوارع تهيم العيون التائهة في كل ركن وزاوية، تبحث عن أرغفة الخبز في المتاجر والمحلاّت، وحتى في أكشاك بيع السّجائر وبعض الصيدليات التي قيل إنّها تبيع الخبز بعد أن حصلت على ترخيص استثنائيّ في ذلك، وتزوّدت بكميات محدودة من الخبز الذي كان متوفّرا نهاية الأسبوع الذي سبق الإضراب.

في المخافر الأمنيّة أصبحت أغلب تقارير المخبرين وتحرّياتهم تتعلّق بشبهات احتكار الخبز في المخابئ السريّة، أو بتواتر الجرائم المتعلّقة بسرقة كسرة خبز، أو بالمعارك والخصومات التي تندلع بين الناس بسبب رغيف خبز أو حتى نصفه، كما وصلت بعض التّقارير الأوليّة عن بيوت جديدة فُتحت للدّعارة وممارسة الجنس مقابل الخبز، أمّا في المساجد فقد شرع الأئمّة والوعّاظ في إعداد خطبة موحّدة لصلاة الجمعة المقبلة موضوعها الرئيسيّ نعمة الخبز وكيفيّة الصبر على هذا الابتلاء الربّانيّ.



حسين طربي

داخل المنازل والبيوت، حرصت العائلات على تقسيم ما لديها من خبز لاستهلاك أقلّ ما يمكن منه في أطول مدة زمنيّة، ولم تتردّد عائلات أخرى في استبدال بعض الممتلكات الثّمينة مع الجيران مقابل تمكينهم من أرغفة الخبز التي يحتفظون بها، حتى قبل أن يدخل هذا الإضراب يومه الرّابع، ورغم بداية انتشار معلومات سريّة عن تدخّل القصر لتوفير الخبز في المدينة، إلاّ أن هذه المعلومات لم يصدّقها الناس، ولم يأبهوا بمروّجيها الذين أقسموا بنعمة الله وبكل الرّسل والأنبياء، أنّ القصر صادق فعلا هذه المرّة.

في تمام السّادسة فجرا شُحنت عربات القصر بالخبز.

كانت الحراسة الأمنية مشدّدة على العربات الرابضة في طابور طويل أمام فرن القصر منذ الصّباح الباكر. تكفّل جهاز أمنيّ خاص بالإشراف على عمليّة نقل الخبز من الفرن، وشحن السّلال المملوءة بأرغفة الخبز في الصّناديق الخلفيّة للعربات، ولم يكن هذا الفريق الأمنيّ الخاص، بمنأى عن جهاز سرّي يراقب حركة نقل السّلال عبر الرّواق الطويل المجهّز بكاميراوات عالية الجودة. كان منظر أرغفة الخبز السّاخن شهيّا، ويبدو شكلها مثل سبائك ذهبيّة مخروطية، بل تبدو سلال الخبز المحمولة على أعناق الفريق الأمني مثل علب الكبريت المزدحمة بأعواد الثّقاب. رائحته تفوح في كامل الرّواق وتبعث نوعا من الحرارة والدفء بين جنباته المزدانة بصور عملاقة يظهر فيها الرّئيس في وضعيات مختلفة: يتأمّل، يلقي التحيّة في الهواء، يضع يده على صدره، يحمل بين ذراعيه رضيعا ناعسا، يجلس إلى نسوة يعجنّ الطين، يقبّل علما، نازلا من طائرة هيليكوبتر، يمضي وثيقة بقلمه، يحتسي فنجان قهوة... وكانت ملامح وجهه في جميع الصور لا تتغيّر ولا تتبدّل. وجه ابتلعته ملامح العبوس والتّجهّم والغضب والتوتّر...

كانت الصّور العملاقة مرتّبة بعناية، ومعلّقة على يمين الرّواق ويساره الواصل بين باب فرن القصر والأبواب الخلفيّة للعربات المحروسة، التي من المنتظر أن تنقل سلال الخبز الطريّ إلى النّاس، مثلما وعد بذلك القصر، وها هو فعلا ينفّذ هذا الوعد، ففي تمام السّادسة فجرا تمّ شحن جميع العربات بسلال الخبز، وهي رابضة في مكانها تنتظر اللحظة المناسبة لتنطلق في الشوارع لتوزّع الخبز على النّاس.

في تمام الثامنة صباحا استفاق الناس على بلاغ رسميّ...

قبل ثلاثة أيام، ومنذ أن أصبحت الحانات والمقاهي تزدحم بالخبّازين، وجد الناس بعض الصّبر والسّلوان في المحطات الإذاعية الكثيرة التي غيّرت برامجها وعدّلتها على ما بات يُعرف برُهاب الخبز في المدينة، حيث انبرى المحلّلون والمعلّقون والخبراء يفسّرون الأسباب العميقة لهذا الإضراب المفاجئ، ويبحثون في مآلاته المحتملة، ويُدينون في الوقت نفسه، فسادَ الخبّازين وأنانيّة أصحاب المخابز، وانتشر الصّحافيون يستقُون المعلومات ويجمعونها من الحانات والمقاهي، وبذل الإعلاميّون جهودا جبّارة في استضافة رموز الخبّازين، أو من يمثّلهم، لتقديم المعلومات المؤكّدة والأسباب الحقيقيّة التي تقف وراء قرار إغلاق المخابز، كما تمت استضافة عدد من رجال الاقتصاد لتحليل الأوضاع الطّارئة، وإطلاق صيحات الفزع، والحثّ على ضرورة الاستنجاد بالمدن المجاورة لاستيراد الخبز وتوفير الكمّيات اللازمة في انتظار أن تمرّ هذه الأزمة... وكان أيضا لعدد من ممثّلي الحملات التفسيريّة نصيب من هذه البرامج الإذاعيّة والتّلفزية... فتعلّقت آذان الناس وآمالهم بكلّ كلمة قد تخفّف عنهم وطأة محنتهم وتدفع عنهم هذا الكابوس المخيف، وتمنحهم بارقة أمل، فيعودون إلى سالف حياتهم، ويستأنفون عاداتهم في أكل الخبز دون هواجس.

وأمام حالة الغموض والضّبابيّة وعدم وضوح الرؤية، وخاصة أمام الارتفاع المفاجئ لعدد محاولات الانتحار وحالات الاكتئاب والإحباط والتشاؤم واليأس والجنون التي تكاد تصبح حالة عامّة، تحوّلت المحطات الإذاعيّة إلى مخابز تُخبز على منابرها التّحاليل والتّفاسير والتّأويلات، وأصبح رغيف الخبز أثمن جائزة تمنحها الإذاعات في المسابقات والألعاب.

تمكنت إحدى المحطات الإذاعيّة، وبشكل حصريّ، من بثّ قصيدة عن المستقبل المخيف والمجهول من دون الخبز، لشاعر موهوب فجّر الإضراب قريحته، فألف كتابا شعريا كاملا في الليلتين السّابقتين بعنوان "أيّها الخبز لا تتركنا يتامى"، وسيكون الكتاب الشعريّ متوفّرا في مكتبات المدينة في غضون أيام قليلة مثلما أعلنت ذلك المذيعة قبل دقائق، وهي تعلّق بحماسة مفرطة قائلة إنّ رغيف الخبز أهمّ من قصيدة الشّعر، لكن الاستماع إلى هذه القصيدة قد يسكّن جوع النّاس قليلا.

كان صوت الشّاعر الموهوب يصدح عاليا من المذياع وهو يردّد بشجن: "أيّها الخبز لا تتركنا يتامى... لا تتركنا يتامى... يتامى... أيّها الخبز... أيّها الخبز...". فجأة عاد صوت المذيعة المفرطة في الحماسة، لتعلن أن القصر أصدر منذ ثوان قليلة بلاغا رسميّا موجّها إلى عموم الناس، بخصوص ما بات يُعرف برُهاب الخبز. انقطع صوت الموسيقى التي كانت ترافق قراءة الشّاعر قبل قليل. تخلّصت المذيعة من حماستها المفرطة، واستبدلتها بنبرة جادة ورصينة عندما شرعت في قراءة البلاغ الذي أعلنت عنه منذ ثوان، بعد أن لفتت انتباه المستمعين إلى إمكانية متابعة كلمة الرّئيس صورة وصوتا على موقع الإذاعة.

"تُعلن مؤسّسة القصر أن الرّئيس أمر بإعداد الخبز لجميع الناس في الفرن الرئاسيّ، وستنطلق عمليّة التّوزيع عندما تأتي اللحظة المناسبة. إنّ الرئيس يتابع الأمور التي تمر بها المدينة، وهي أمور شديدة الخطورة، ويعلم علم اليقين أن من يقف وراءها هم الذين تبدّل مواقفهم بتبدّل مصالحهم..."

ينقطع مرة ثانية صوت المذيعة بشكل مفاجئ، مثلما انقطع صوت الشّاعر الموهوب قبله، ليدمدم صوت الرّئيس في نقل مباشر لكلمته التي آثر أن يلقيها من أمام القصر، أين تربض العربات المشحونة خبزا كأنّها صواريخ على منصّاتها تنتظر إشارة الإطلاق. تدافعت الكلمات الملتهبة والجمل النّارية، كأنّها حمم خارجة من فرن مستعر. كانت يد الرئيس تلوّح بين الفينة والأخرى لطابور العربات التي خلفه مباشرة. يظهر في الصورة أيضا جنود مسلّحون يقفون في أتمّ الأهبة والاستعداد أمام العربات وبجانب أبوابها الخلفيّة.

استدار الرئيس إلى كاميرا القصر، واستأنف تحريك مجمرة فرنه: "... أعرف من يحرّك المدينة، ومن يفتعل الأزمات. لن أسمح لأيّ كان أن يتطاول على خبز النّاس. أتحدّث على رؤوس الملأ، أمام الله وأمام التاريخ وأمام النّاس. لن أترك المدينة رهينة بيد مجموعة من الخبّازين الذين يُظهرون ما لا يُبطنون. من يتوهّم أنّه سيُسقط المدينة فهو واهم. أوجّه الإنذار تلو الإنذار، والتّحذير تلو التّحذير، المدينة فوق جميع الخبّازين. نعرف تفاصيل التّفاصيل، ولن يجرّنا أحد إلى المستنقع. ليعلم الجميع أن المدينة ليست دمية تحرّكها الخيوط من وراء السّتّار. المدينة لجميع النّاس، والخبز لجميع النّاس أيضا، ولا مجال اليوم للحديث عن رُهاب الخبز. لدينا ما يكفي من التّدابير لإفشال هذه المؤامرات. أعاننا الله في هذه المسؤولية الثّقيلة، وسنعمل كما عملنا من قبل، بكل ثقة، ولا نستمدّ هذه الثقة إلاّ من النّاس ومن الله، والتّاريخ شاهد على ذلك..."

واصل الصوت المدمدم ابتلاع حماسة المذيعة، ويتامى الشّاعر الموهوب. في الشوارع والأزقّة ارتفعت أصوات الناس، وملأت المدينة صياحا وهتافا بحياة الرّئيس الذي سيوزّع الخبز. لقد شاهد النّاس في التلفزيون عربات الخبز أمام القصر.

لم تتحرّك السيّارات بعدُ. عمّت حالة من الهرج والمرج في انتظار لحظة توزيع الخبز. بدت كلمة الرئيس المدمدمة مثل شفّاط سحري شفط دفعة واحدة تلك الحالة العامّة من الاكتئاب والإحباط والتشاؤم واليأس التي عمّت النّاس. كأنّهم شبعوا بعد جوع. انفرجت الأفواه واستطالت الألسن، ولاح في العيون استبشار برغد العيش المرتقب، رغم أنّ العربات مازالت رابضة في الطّابور أمام القصر.

في تمام الحادية عشرة صباحا... أصبح الخبز متاحا للجميع...

تمرّ الساعات كأبطإ ما يكون، في انتظار وصول العربات محمّلة بخبز القصر. نار تشبُّ الأفق، لا شيء يبدّد اللهفة المتأجّجة في البطون غير ساعات الترقّب. لكن، أيضا، لا شيء يلوح من بعيد، غير صدى كلمات الرّئيس المدمدمة ترتطم بقهقهات الخبّازين المتوافدين على الحانات والخمّارات، وقد انضم إليهم أصحاب المخابز يشاركونهم بهجتهم الصّباحية ويقرعون الكؤوس معهم بسخاء، كما أن الخبّازين الذين اختاروا الجلوس على كراسي المقاهي لم يتوانوا عن الالتحاق بالحانات والانضمام إلى ضفة الاحتفالات حيث الحساب مفتوح.

تحوّلت المدينة إلى ما يشبه طريقا سريعة ذات اتّجاهين. الجوع يعصف بالبطون، والقهقهات تطوّح بالرؤوس. الخبّازون في اتّجاه، والنّاس في الاتّجاه المعاكس مثل السّهام والرّماح في سماء ملبّدة الغيوم. كلّ اتّجاه ذهاب بلا إياب. لا توجد محطة للالتقاء وتبادل تحيّة عابرة أو حوار خاطف. لا علامات توقّف، ولا مخفّضات سرعة. لا منبّهات تحذير، ولا فرامل تُكبح من هذا الاتجاه أو ذاك. نار تكشط الإسفلت ودخان يُعمي الأبصار عن غبش الطّريق...

بدت السّاعتان الفاصلتان بين البلاغ الرّئاسي وتحرّك العربات، دهرا كاملا من الزّمن، أو هكذا بدا الزّمن عند النّاس الذين قتلهم الجوع، وسحقهم الانتظار الملّ. يمضغون الجوع والانتظار، ويتساءلون عن سلامة ساعة القصر، أتكون معطّلة أم هي متوقّفة؟ هل تدور عقارب ساعة القصر إلى الإمام أم إلى الوراء؟ هل عطّل أحدهم عمدا ساعة الرئيس، أم ألقمها فرن القصر؟

تتزاحم الأسئلة في رؤوس النّاس فيزداد جوعهم ضراوة وانتظارهم

مللا.
ومثل رسّام محترف يرسم آخر لطخة على لوحته، اخترقت سيّارات القصر المملوءة خبزا، الاتجاهين لترسم جسرا بينهما. ظهرت السيّارات مثل بهرة ضوء ساطع في الاتّجاه المزدحم بالنّاس، وبدت من اتّجاه الخبّازين وأصحاب المخابز مثل قطعة فحم ضئيلة وشديدة السّواد. تعالت الأصوات في الحانات تطلب المزيد من المشروبات، وتدافعت أيادي يتامى الخبز نحو الأرغفة النّاضجة تتلقّفها وتشرع في التهامها بنهم وشراهة.

في تمام منتصف النّهار انقشع رُهاب الخبز... لكن...

كانت أرغفة الخبز متوفّرة بكثرة. خبز ساخن وطريّ، سهل المضغ والابتلاع، حتى أن أوّل واحد من النّاس لم يأبه للسانه عندما جُرح بما يشبه شفرة حلاقة حادة لم ينتبه إلى وجودها داخل لُباب الرّغيف الطريّ. شفرة حادة قطعت لسانه فكزّ بأسنانه من شدّة الألم وابيضّت شفتاه، ومع ذلك استمرّ في قضم الخبز وابتلاعه في صمت. قضم قضمة ثانية بحذر، لكن الشّفرة الحادّة قطعت ما تبقّى من عضلات اللسان. انحشرت قطع اللسان الممزّقة في حلقه فدفعها بلُباب الخبز لتسقط في بطنه. استمرّ يمضغ الخبز من دون لسان. الناس أيضا من حوله يزدردون الخبز في صمت. يبدو أنّهم ليسوا أفضل حالا منه. شفاههم تبيضّ وتزرقّ وتسودّ مثله، ولا صوت يُسمع غير صوت الأسنان والأضراس تكزّ بعنف ويصطكّ بعضها ببعض.
خرسٌ يعمّ النّاس وهم ينهشون الخبز القادم من فرن الرئيس. تكاد الأحداق تنفجر في محاجرها من شدّة الألم. تغصّ الحلوق بلُباب الخبز، وتفيض المآقي بالدموع، ومع ذلك لا أحد تجرّأ على فتح فمه ليتكلّم أو يخرج لسانه ليلعق ريقه، أو حتى ليصرخ من شدّة الألم. لا أحد تجرّأ، ولا أحد أيضا انتبه إلى أن الزّمن أصبح سريعا ولم يعد ثقيلا. تذبح عقارب الدّقائق عنق السّاعات مثلما تذبح الشّفرات الحادة، المدسوسة في أرغفة الخبز، ألسنة الناس. لم ينتبه النّاس إلى انقضاء السّاعات بسرعة، من منتصف النّهار إلى الثّامنة مساء، موعد نشرة الأخبار الرئيسيّة. كانت مقدّمة نشرة الأخبار مطبقة الشّفتين، وجهها شاحب. تستميت كي تصطنع ابتسامتها المعهودة. ترتعش شفتاها فتفشل في فتح فمها. لم تتفوّه بكلمة واحدة. استنجدت بأصابع يديها لتعرض الخبر اليتيم في النّشرة المسائيّة، بلغة الإشارات. كان الخبر الوحيد هو الإعلان عن تعليق صورة عملاقة جديدة في رواق القصر يظهر فيها الرئيس ملوّحا برغيف خبز بقسمات وجهه التي لا تتغيّر. ظهرت الصورة العملاقة على كامل الشاشة، وظلّت ثابتة لم تتغيّر، مثل ملامحه التي لا تتغيّر.
انتظر المشاهدون أن تعود مقدّمة الأخبار إلى واجهة الشّاشة لتواصل عرض آخر المستجدّات. أن تقدّم خبرا عن حقيقة الشّفرات الحادة التي قطّعت ألسنة النّاس. من أخفاها في لُباب الخبز؟ هل الرئيس على علم بهذه الجريمة؟ وهل تقف أطراف خارجيّة وراءها؟ لكنّ مقدّمة الأخبار الشاحبة لم تعد إلى واجهة التلفزيون، وظلّت صورة الرئيس ثابتة. تسمّر النّاس أمام التلفزيون، وعندما طال الوقت ولم تتغيّر الصّورة الثّابتة وجد النّاس فرصة للتعبير عن شكرهم وامتنانهم للرئيس الذي انتشلهم من رُهاب الخبز، لكن ألسنتهم المطحونة في بطونهم خذلتهم... ومع ذلك ظلّوا يلوّحون بأياديهم أمام شاشات تلفزاتهم في بيوتهم، ويقبّلون الصورة المنعكسة على البلّور بشفاههم المتقيّحة وعيونهم المنطفئة.
توقّفت عقارب الزّمن على النّاس وهم "يحلقون" بعيونهم المنطفئة، في الصورة العملاقة للملامح التي لا تتغيّر، تماما مثلما لم تتغيّر قهقهات الخبّازين في الحانات والمقاهي في ما تبقّى من السّاعات.

في تمام الخامسة فجرا نضج الخبز في فرن القصر.

تقدّم رئيس الطبّاخين بلباسه المميّز، ليشرف بنفسه على ترتيب طاولة الرّئيس. فنجان القهوة الإكسبريس من دون سكّر. تشكيلة من الأجبان والمربّى. العسل الذي يحبّه الرئيس. زيت الزيتون والبيض المسلوق. عصير البرتقال. رتّب رئيس الطبّاخين المناديل الورقيّة، والملاعق الفضيّة والكؤوس ومزهرية الزهور فوق الطّاولة التي سيتناول عليها الرئيس فطور الصّباح كالعادة، دون أن ينسى إضمامة الجرائد والصحف.
لم يستغرب الرئيس، وهو يجلس إلى الطاولة، إشرافَ رئيس الطبّاخين بنفسه على تقديم فطور الصّباح. يعرف أنه لا يفعل ذلك إلا عندما يجهّز له طبقا مخصوصا يشتهيه، وغالبا ما يكون ذلك في الغداء أو في العشاء. لم يشغل الرئيس نفسه بالأمر، رغم أنّه لاحظ وجود صحن كبير في قلب الطّاولة. لم تتغيّر سحنة الرئيس عندما رفع رئيس الطبّاخين الغطاء من فوق الصّحن وقال، وهو يقدّمه قليلا أمامه: هذا طبق مخصوص، متكوّن من لسان شاعر



موهوب ولسان مذيعة الأخبار، يُفضّل أكله من دون خبز. أرجو أن ينال إعجابك سيدي الرئيس.
كاد شبح ابتسامة يفلت من وجه الرئيس عندما رفع فنجان الإكسبريس. أخذ رشفة أولى من القهوة وأردفها بثانية، ثم أشعل سيجارته. سحب نفَسين عميقين من الدّخان، وقال لرئيس الطبّاخين: أريدك أن تعدّ لي، على فطور الغداء، طبقا شهيّا بلسان كاتب هذه القصّة، وأشار بيده إلى مانشيت "رهاب الخبز" المكتوبة على جميع الصفحات الأولى من جرائد هذا اليوم الاستثنائي.

كاتب من تونس



الدهليز الضيق

ياسر سبعاوي

كأنني سرابٌ بين البشر، لستُ موجوداً، لكنني حاضرٌ بينهم. هكذا وصفتُ نفسي عندما كنتُ مستغرقاً في سماع موسيقى موزارت، حينما كنتُ جالساً بين مجموعةٍ من أصدقائي في إحدى المقاهي. كان الجميع منهمكاً في لعب الورق أو الدومينو أو الكلام عن الأمور التي تخص الشباب، كالفتيات، أو التدخين، أو التفاخر بامتلاك قطعة كبيرة من المعدن يدعونها (سيارة). قاطع انتشاء الموسيقى أحد أصدقائي عندما أخبرني أنه يود الذهاب لقضاء حاجته، فطلب مني أن أجلس مكانه. وقفت وأبصرت ما حولي، إنها فوضى تحاول الانتظام، كان الجميع منهمكاً في الصياح والتدخين، جالسين على تلك المقاعد المتهالكة، لا يفكرون بأيّ شيء غير الفوز في تلك الألعاب السخيفة. جلست في مكان صاحبي الذي بدأ بالركض نحو الحمام، وأخذت أوراقه.

كانت هناك ثلاث فئات من الملك، وثلاثة من الملكات، وشاب وفئة العشرة والتسعة من الكوبا، وأربعة أوراق متنوعة غير مرتبطة. نظرت إلى صديقي الذي يجابهني، ثم أعدت ناظري إلى الأوراق، إنه يشبه إلى حد كبير الشاب في الورق، بل إنه هو نفسه. ركزت ناظري في أعين صاحبي، ثم في عين الشاب، إنهما يحملان الرتابة والبلادة ذاتها، أطفأ صاحبي عقب سيجارته ولاحظ شخوص نظري نحوه، فحدق في عيني أيضاً. تلاقت العيون لكن الكلام لم يجرؤ أن يُخلق بيننا، كنتُ أريد أن أقول له عن شبهه بالورقة لكنني خشيت أن يحسب أصدقائي أنني أحاول الغش، فالتزمت الصمت كما فعل صاحبي. سحبت الورقة التالية، كانت أربعة من فئة الآص، فرميتها ورأيت قدوم صديقي عائداً من الحمام، فوقفت واعتذرت من أصدقائي، ودفعت ثمن الشاي الرديء الذي احتسيته وخرجت في دربي نحو البيت، أو نحو المجهول، أو نحو لا شيء. أثقلت في خطواتي وأنا أشعل سيجارتي بينما الناس يمشون حولي بسرعة. لا أظن أنهم يدركون وجودي بينهم، فكان كل شخص يمشي وهو يتكلم، يفكّر أو يفعل شيء يبعده عن رتابة المشي وحيداً. كنت بينهم كقطرات المطر الخفيفة التي تهطل في بداية الامطار، لا يلاحظها أحد إلا تلك الأرواح المهجورة، التي تلاحظ التفاصيل الصغيرة، على أمل أن تملأ وقتها ولو بأشياء عديمة الفائدة. كان الشارع الطويل الذي قادتني قدماي إليه مليئاً بالضجيج، والبشر. لكنني لم أسمع شيئاً من هذا الضجيج ولم أر أحداً من هؤلاء البشر، كنتُ أرى قدماي أمامي تمشي، ولا شيء سواها. توقفت وأشخصت نظري لوهلةٍ في السماء، كيف لها أن تكون صافيةً إلى هذا الحد، كيف يمكنني رؤيتها وأنا في وسط هذا الزحام الشديد، إن السماء ليست شيئاً يجب رؤيته في أيّ وقت، إنها جمال، والجمال يظهر أحياناً، ويختفي كثيراً. في تلك اللحظة رأيت شاباً يحمل بيده ورقة الشاب كوبا، كالتي كنت أحملها قبل قليل، يا للصدفة الجميلة، رأيته يحملها وهو يلتفت بين الناس كأنه يحاول إخفاءها، لكنني كنتُ أراها بوضوح بيده، تقدمت تجاه الشاب وهو يسبقني بخطواتٍ متوترة، يلتفت بين الفينة والأخرى أملاً أن يصل إلى مكانٍ ما. لكن عيني مازالت تطارد ورقة الشاب التي في يده، لم أشأ أن أجعله يلاحظني، لكنني أحسست أن شيئاً ما على وشك الحصول، ويجب عليّ أن أعرف ماهيته. لاسيما أن الشاب يبدو متوتراً للغاية. لاحظت بعد عدة خطوات أكملها الشاب أنه قد صدم امرأة واتجه فجأة إلى إحدى الأزقة التي لا أذكر أنني قد ولجتها سابقاً. تتبعت مسيره، فإذا بالزقاق يفضي إلى دهليز ضيق، كان الدهليز ضيقاً وطويلاً لدرجة أنني لم أتمكن من رؤية نهايته، كان السقف والحائط مطليان باللون الأحمر القاتم، لم أر في الحائط أيّ شقوق أو فواصل، كان يبدو كأنه قد بُني وصُبغ لتوه. أسهبت في تفكيري عن ماهية دخولي في الدهليز أو



العودة إلى البيت، لكنني لم أشأ حقاً رؤية رتابة البيت التي تركته بها، أن أعود وأرى عائلتي تلومني على الماضي الذي لم أقترف به شيئاً مخالفاً للصواب، على الكلام البليد الذي يُعاد دوماً، عندما رأيت شريط الذكريات هذا يمر أمام عيني، أكملت طريقي دون أن أفكر حتى في عواقب فعلتي.

كان الشاب قد اختفى منذ أن ولج الدهليز، لم أره حينها ولم ألحظ وجوده، كان قد تلاشى، وهذا أحد الأسباب الذي جعلني أيضاً أكمل مسيرتي الغامضة، عفواً لا أودّ أن أجعلها مغامرة وجودية، مسيرتي التافهة، نحو هذا اللغز الذي بدأ يزداد غموضاً. أخذتُ نفساً عميقاً، وبدأتُ خطواتي في داخل الدهليز، وبدأت أصوات الخارج تتلاشى شيئاً فشيئاً، حتى اختفت نهائياً. بدأت بالتقدم أكثر لكنني لا أجد نهايةً لدربي، يا للعنة، لماذا أنا بهذا الغباء، لماذا أخوض أشياءً لا تعني لي أي شيء. بدأت خطواتي في الخمود إثر الإحباط الذي أصابني، لا يبدو أن هناك نهاية، أو حتى

بداية، لا يبدو أن هناك شيئا، كنتُ أمشي وأرى تغير ألوان حائط الدهليز، الأصفر، الأحمر، الأبيض، الأزرق، الخ....، يبدو أن هذا الدرب اللازوردي بلا هدف، إنه وهم، أمشي به إلى المجهول، إلى العدم. وصلت في لحظةٍ ما إلى مفترق دهاليز، كانت ثلاثة دهاليز، كان الذي أمامي مليئاً بالسواد، أما الذي على يميني فكان مطلياً باللون الأبيض، وكان الذي على يساري مطلياً باللون الرمادي. أين المسير يا تُرى؟ أين أذهب؟ أأذهب إلى الأسود؟ لا إنه لون مشؤوم ولا أعتقد أنني سأكون بخير إذا ذهبت في هذا الطريق، هل أذهب إلى الدهليز الأبيض؟ لا أعتقد أنه يفي بالغرض، يجب عليّ أن أذهب إلى الرمادي، لأنني حسبما أذكر، أن خير الأمور أوسطها. دخلت في الدهليز الرمادي بغية إيجاد شيءٍ يجعلني أفهم ماهية المتاهة المغلقة التي أدخلني إياها هذا الشخص الغريب الذي يحمل ورقةً غبية، اللعنة على جميع الأوراق، وعلى جميع البشرية، بل اللعنة على كل الحياة. أردفت خطواتي في الدهليز الرمادي، فمشيت عدة خطوات، حتى جابهني بابٌ متوسط الحجم، خشبي، قهوائي اللون، كانت هناك لوحةٌ معلقة على وسط هذا الباب، كانت ورقة الشاب الكوبا، يا للعنة، إن هذه الورقة اللعينة تلاحقني في كل مكان، رفست الباب بلوحته، فانكسرت اللوحة، وفُتح الباب على مصراعيه، فتهيأ لي مرحاضٌ خزفي، شاخصاً أمامي، تقدمت نحوه ببطء، حتى اقتربتُ منه، كانت رائحة السيراميك والمنظفات تطغي على المكان، أخيراً بإمكاني الإحساس بشيءٍ ما. اقتربت قليلاً ولمست حافة المرحاض، فلم أر أيّ رد فعلٍ يذكر، لا أعلم إن كنتُ أتوقع أن ينهض المرحاض ويقتلني بورقةٍ حادة، علها تكون ورقة الشاب كوبا. التفتّ خلفي، فلم أر الباب الخشبي، بل رأيت باباً من الألمنيوم، ناصع البياض، تمسكت بقبضته، فخرجت من الباب، ورأيت أنني في حمامات المقهى التي كنتُ أجلس فيها، ورأيتُ الورقة، إنها الشاب كوبا التي كان يحملها الشاب الذي كنت ألحقه، قلّبتها، حاولت أن أحرقها، لكن ولاعتي لم تنجدني بشعلتها الخافتة، فقررت الخروج من المقهى. والبحث عن محل للولاعات كي أبتاع واحدة وأقوم بحرق هذه الورقة الملعونة، مررت بشارع السوق المزدحم، فنظرت خلفي، هناك شخصٌ يلاحقني، يبدو أنه يريد أن يأخذها مني، التفتّ لرؤية وجهه، لكنني لم أتمكن من ذلك، التفتّ كثيراً لكنني لم أستطع، يجب علي أن أضيعه، وبين التفاتاتي المتعددة صدمتني امرأة، واندفعت نحو دربٍ أعرفه.

الجامعات العربية والبحث العلمي

فادي محمد الدحدوح

يعيش في هذه المرحلة العديد من التحولات الشاملة والمتلاحقة التي تركت تأثيرات واضحة في كافة مجالات الحياة ومن أبرزها النظم التعليمية، كما انعكس تأثيرها كذلك على مؤسسات المجتمع بمختلف نظمها وأشكالها وأحجامها.

ولعل من أبرز هذه التحولات تأثيرات جائحة كورونا، الأزمات الدولية، التقنيات العلمية والمعرفية والتكنولوجيا الرقمية المتسارعة، الأمر الذي يتطلب من الجامعات العربية إعادة النظر في طبيعة علاقتها بمجتمعاتها، والعمل بكفاءة على تعظيم ترسيخ مفهوم الشراكة المجتمعية للجامعات، فالجامعات تشكل دورا بالغ التأثير والأهمية في إنتاجية المجتمع، من خلال ما تنتجه من المعرفة، واستثمار ذلك الإنتاج العلمي والفكري في زيادة الثروة البشرية، ورفع كفاءة الإنتاجية، لتحقيق النهضة ولمسايرة العالم بخطى واثقة.

أصبحت جامعاتنا العربية في ظل التحولات المذهلة مطالبة بأن تقوم بالإضافة إلى وظائفها المعتادة بوظيفة أساسية للغاية تتمثل في اعتناق نموذج "الجامعة المنتجة" كونها أصبحت تمثل استجابة حقيقية لاحتياجات منظومة الجامعات والبحث العلمي في الوطن العربي، وبالنظر إلى واقع التعليم الجامعي ومنظومة البحث العلمي عربيا، نجد أن هناك العديد من التحديات والمشكلات منها: المتعلقة بسياسة التمويل، وضعف العلاقة بين الجامعة والمجتمع بمؤسساته المختلفة، وغيرها من المشكلات والتي يمكن علاجها من خلال تبني جامعاتنا العربية لنموذج "الجامعة المنتجة" تلبية لاحتياجات مجتمعاتها المحلية، ولأجل توفير التمويل اللازم لتطوير الجامعات ومراكز البحث العلمي.

"الجامعات المنتجة" تمثل تنظيما يرتبط فيه التعليم بالبحث العلمي ارتباطا وثيقا ويربطها بحاجات المجتمع، على اعتبار أنها مؤسسات منتجة للمعرفة، وتشكل جزءا مهما وأساسيا في معالجة الأزمات التي تعصف بالمجتمع، كما يشير مفهوم "الجامعات المنتجة" إلى خلق تغيرات جوهرية في سياسات التعليم العالي وإستراتيجياته، واستحداث آليات ابتكارية من أجل تحقيق عائد مالي أفضل للجامعة ورفع كفاءة الثروة البشرية وتنميتها، ويعتبر نموذج "الجامعات المنتجة" نموذجاً مرناً يحقق التوازن بين الوظائف الأساسية للجامعات فلا يتعارض مع المفهوم العام للجامعات، وإنما يتعداه إلى ممارسة النشاطات الإنتاجية المناسبة للعملية التعليمية، الأمر الذي يحقق موارد مالية إضافية، ويقلل من اعتماد الجامعات على التمويل الخارجي ولاسيما مع تعاظم الأزمات الدولية وضعف سياسات التمويل للعديد من الجامعات العربية، كما لا يمكن اعتبار الجامعات كمؤسسات إنتاجية تتصرف كالشركات وفق هذا النموذج، فالجامعات لها أهداف تختلف عن تلك التي تسعى إليها الشركات التجارية، فالمهمة الأساسية للجامعات هي التعليم والبحث العلمي وخدمة المجتمع.

إن التحديات المحلية والدولية تفرض حتمية تطوير دور الجامعات العربية في البحث العلمي لمواجهة المتغيرات المتعاظمة في شتى المجالات، بحيث يراعي تجديد أنماط المعرفة الأكثر استحقاقاً واستخداماً للمجتمع، وكيفية استثمار نتائج البحوث العلمية لتحقيق طموحات المجتمع في التنمية الشاملة في جميع المجالات.

إن تطوير البحث العلمي ودعمه في بيئة "الجامعات المنتجة" يعمل على تزويد المؤسسات المجتمعية بالإمكانيات المعرفية والتقنيات المتطورة، والخدمات الاستشارية للإسهام في إيجاد حلول للمشاكل الإدارية والمالية والاقتصادية وغيرها، والتركيز على اختيار التكنولوجيا المناسبة للمشاريع، وإعداد البرامج والنظم التي تسهم في البناء الاقتصادي للمشاريع وتنمية الموارد ودرء المخاطر الاستثمارية وتحقق استمرارية المشاريع، كذلك يعتبر البحث العلمي موردا ثمينا لمساعدة "الجامعات المنتجة" لتنويع مواردها الاقتصادية والاعتماد على إمكاناتها الذاتية، ولتحقق الجامعات رسالتها كجامعات منتجة يجب أن تنطلق فلسفتها ورؤيتها من حاجات المجتمع والموارد الاقتصادية المتاحة لها، واستثمار المعرفة استثماراً اقتصادياً.



ناصر حسين

من المؤكد أن تقدم المجتمعات والدول ونهضتها مرهون بتفوق جامعاتها وتطورها لأنها تمثل الحاضنة المركزية لكل الابتكارات وتبني المبدعين والمتميزين من أفراد المجتمع، وبالنظر إلى حال جامعاتنا العربية فهي في حاجة بالغة إلى التحول إلى "جامعات منتجة" تسهم في دفع عجلة التطور والازدهار ومواجهة الأزمات في مجتمعاتنا العربية. ويمكن القول من خلال خلاصة التجارب العالمية الرائدة في ضوء نموذج "الجامعات المنتجة" عبر التحول النوعي في أدوار الجامعات، وتوجهها نحو استثمار المعرفة استثماراً اقتصادياً، أنها تساهم في تحقيق وبناء مستقبل أفضل للإنسان والمجتمع، على قاعدة تعزيز التنمية المستدامة، وتفعيل مشاركة المؤسسات المجتمعية المختلفة في معالجة الأزمات والتحديات وتركيز الجهود الفاعلة المشتركة بين الجامعات المنتجة ومراكز البحث العلمي لديها والمؤسسات المجتمعية على قاعدة تكامل الأدوار وتحقيق المصالح العامة، إضافة إلى مسؤولية الجامعات في الحفاظ على الذاتية الثقافية وتحقيق التعليم المستمر، وأنها تمثل أعظم مصانع إنتاج القيم والحضارة الإنسانية.

باحث من فلسطين



قتل الحنين إلى الماضي

"نوستالجيا" المخرج الإيطالي ماريو مارتو

علي المسعود

هل تساءلت يوماً عن سر الحنين؟ عن سر ذلك الشعور الذي يطاردك عندما تزور بيتك القديم الذي شهد أيام طفولتك أو شبابك وتلك الرائحة المألوفة، غرفتك القديمة، الصور العائلية ومتعلقاتك الشخصية القديمة. هل جربت يوماً أن يلتقطك الخيال إلى زمنٍ قد انقضى بالفعل ولكنك تنتمي إليه بكل جوارحك؟ زمن الراحة وتلك الأيام الدافئة، عندما كان كل شيء جيدا وكان الجميع سعداء!

المهاجرون

والمغتربون عن أوطانهم هم أكثر الناس تعلّقاً بأشيائهم في وطنهم.. ويتمنون لو أنهم يستعيدون تلك الحياة ولو للحظات.. إنهم يعيشون حالة "نوستالجيا".

و"النوستالجيا" كمفهوم هي "الحنين إلى ماضي مثالي"، ويمكن وصفها بأنها عملية استرجاع لمشاعر عابرة ولحظات سعيدة من الذاكرة وطرد جميع اللحظات السلبية. المخرج الإيطالي ماريو مارتوني يغازل الماضي والحنين إليه في فيلمه "نوستالجيا. المخرج سبق وأن أخرج أكثر من 30 فيلماً منذ عام 1985، ودخل فيلمه "لاموري موليستو " مهرجان كان السينمائي عام 1995، وتنافس فيلمه "نوي كريدتيفامو" عام 2010 على جائزة الأسد الذهبي في مهرجان فينيسيا السينمائي الدولي السابع والستين. كما تم اختيار فيلمه "ليوباردي" عام 2014 للتنافس على جائزة الأسد الذهبي في مهرجان البندقية السينمائي الدولي الواحد والسبعين، وفي هذه السنة يعود للتنافس على جوائز مهرجان كان في فيلمه الاخير "نوستالجيا" والذي تم تقديمه في المنافسة في مهرجان كان هذا العام. في هذا الفيلم يعود فيه المخرج إلى مسقط رأسه مدينة نابولي التي سبق وأن قدمها في فيلمه "عمدة ريوني سانيتا" لعام 2019. الفيلم يبدأ بجملة مقتبسة من المخرج الإيطالي بيير باولو بازوليني "المعرفة تكمن في الحنين".

يفتتح الفيلم بمشهد لبطل الفيلم "فيليس لاسكو" ويقوم بدوره الممثل بييرفرانشيسكو فافينو مسافرا على متن الطائرة التي تنقله من القاهرة الذي عاش فيها حياة هادئة مع زوجته بعد أن حقق النجاح في عمله إلى مسقط رأسه، أسس "فيليس" هناك شركة مقاولات بمساعدة عمه وحققت نجاحا كبيرا، والواضح أنه اندمج كثيرا مع طريقة الحياة العربية وفي مصر بالتحديد، بل واعتنق الإسلام وتزوج من سيدة مصرية بعد أن ظل "فيليس" لمدة 40 عاما بعيدا عن المكان الذي نشأ فيه في حي سانيتا في مدينة نابولي، فيليس لم يعد إلى نابولي فقط من أجل زيارة والدته المسنة تيريزا (أورورا كواتروتشي)، بل يحاول أن يعيد اكتشاف ذكرياته ويعيشها. ولكن لسوء الحظ في عملية الاستعادة لتلك الذكريات لا تعود الذكريات الحلوة للطفولة إلى الظهور فحسب بل أيضا ذكريات قاتمة وفظيعة.

يعود فيليس إلى نابولي، إلى سانيتا، ليحتضن أخيرا والدته المسنة. في عودته كأجنبي هو بالضبط الحنين إلى ما كان وما كان يمكن أن يكون، والرغبة في إعادة الاتصال بتلك الأماكن وتلك الشخصيات وصنع السلام مع ماضيه ولكن الأمر لن يكون سهلا. فقد عاد إلى منزل الصبا بعد فترة طويلة مبتعدا مؤقتا حتى عن زوجته المصرية الجميلة، ولكن أيضا يغمره الشعور بالذنب المرتبط بالماضي. يفاجئ فيليس والدته ويجدها وقد أصبحت عمياء جزئيا. وكذلك تم خداعها من قبل صديقه القديم أوريستي سباسيانو (توماس راغنو) الذي أصبح زعيماً لعصابة تتحكم بمصائر أهل الحي وسلب شقتها ونقلها إلى شقة قذرة في الطابق الأرضي ذات إضاءة خافتة في المبنى الذي يعاني من سوء الصيانة. يدفع هذا الاكتشاف المزعج للابن فيليس في البحث عن مسكن جديد ويعثر على شقة كبيرة، يحاول أن يعوضها في الأيام الاخيرة من حياتها والعيش بسلام. وهناك مشهد مؤثر عندما يحمل الابن فيليس جسدها العاري الصغير بين ذراعيه ويقوم

بتغسيلها وتسريح شعرها. يشعر المشاهد أن فيليس بعد أكثر من أربعين عاما يعود إلى أمه لمرافقتها نحو الموت، بشفقة وحب وامتنان، بدءا من تلك التحية على حافة الباب وذلك الحمام المغمور في جو من العاطفة المقدسة وتبادل الأدوار بين الأم والابن عند الشيخوخة والذي يعد أجمل صورتين في الفيلم. الضوء (مارتون) على المسافة الجسدية والعاطفية بينهما مما يسمح لنا بفهم أسباب فيليس للعودة بشكل أفضل. استقر فيليس في القاهرة، حيث تزوج من سيدة مصرية (آرليت) وتقوم بدوها الممثلة المغربية صوفيا السعيدي (لم يتم الكشف عنها كثيرا)، وتعلم اللغة العربية وأصبح مسلما ويعود الآن إلى نابولي لأنه يريد أن يرى والدته التي لم يرها منذ 40 عاما وقد أصبحت امرأة عجوزا ضعيفة. كان عليه أن يراها، على الرغم من ذلك كانت زوجته تدفعه للقيام بذلك. يتحدث المخرج عن هذا المشهد مع والدته (التي لعبت دورها أورورا كواتروتشي)، بالقول "عندما يحمل والدته الى الحمام، يريد فيليس أن يمنح والدته المسنة إحساسا خاصا وعندما تكون مترددة في خلع ملابسها أمامه، يقول لها: تظاهري بأنني صبي صغير، كان هذا المشهد موجودا بالفعل في الرواية (التي كتبها إرمانو ريا). أود أن أقول إنه كان أحد الأسباب التي جعلتني أرغب في صنع هذا الفيلم، في الواقع شعرت على الفور بقوتها. ومع ذلك، كان من الصعب محاولة معرفة كيفية تصويره واخترت نهجا جذريا. وقد وجدت هذا المكان مع اختيار لإضاءة شاحبة، أردت أن أظهر يديها وجسدها. سمحت لنفسي بأن أستعين بالذكريات والمشاعر وذاكرة أمي".

وبينما يحاول رعاية والدته التي تعيش أيامها الأخيرة يلاحظ أن المدينة لم تتغير حيث الصبية يتحركون ليلا على الدراجات النارية للصراع فيما بينهم عبر عصابات ظلت عبر التاريخ تحكم شوارع نابولي وأزقتها. أثناء البحث في أشياء والدته يجد فيليس صورة قديمة له ولصبي مجهول الهوية على دراجة نارية. يواجه بيرفرانشيسكو فافينو مهمة صعبة تتمثل في تجسيد شعور غامض إلى حد ما وليس دائما ظاهريا للغاية - وهو الشعور الذي يعطي الفيلم عنوانه - لكنه ينجح بشكل مثير للإعجاب، فيليس يبدو رجلا لطيفا وحساسا للغاية يتقدم في محاولاته لإعادة الاتصال بالمدينة التي احتضنت بداية خطواته الأولى، موقفه غير المبالي بالأخطار يجعله ساذجا في نظر الآخرين في الحي، لأنه على الرغم من عاطفته للمكان، من المستحيل أن ننسى مدى خطورة ذلك. وعلى العكس من ذلك تظهر اللقطات الطويلة لفيليس وهو يسير ببطء عبر ساحة أو في أحد الشوارع أنه مرتاح وغير خائف، ولكنها تجعله يبدو ضعيفا ومكشوفا بشكل رهيب. بعد وفاة أمه تيريزا، يقرر البقاء في نابولي وقراره هذا يتقاطع طريقه مع طريق الكاهن دون لويجي راجا (فرانشيسكو دي ليفا) الذي يصارع الأعمال الهمجية للعصابات التي يتزعمها صديقه (أوريستيس).

يقيم فيليس علاقة صداقة مع الكاهن تلعب دورا كبيرا في حركة الشخصيات. علاقة تبنى على الصراحة والثقة. وأثناء الاعتراف، يكشف له البعض من أسرار الماضي الذي بسببه ترك المدينة وهاجر، وعلى وجه الخصوص، يعترف بالسرقات التي ارتكبها عندما كان صبيا مع أوريستيس. ويعترف أنه خلال واحدة من هذه وهي قتل صديقه أوريستي الرجل صاحب محل النجارة. ويكون رد فعل الكاهن دون لويجي غير متوقع، حين يطرد فيليس من الكنيسة ويوضح له أن صديقه القديم أوريستيس اليوم هو رئيس خطير لكامورا وهي عصابة الجريمة المنظمة المحلية.

منذ اللحظة التي يخطو فيها فيليس من طائرته القادمة من القاهرة، يكتشف جواً من الغرابة، شقة والدته يتغير موقعها في نفس المبنى ولكن الآن تعيش في مكان بائس في الطابق الأرضي، الشوارع مألوفة ولكن الناس ليسوا كذلك، حتى أولئك الذين يتعرفون عليه لديهم ذكريات تختلف عن ذكرياته. هو نفسه أصبح رجلاً مختلف تماما عن الصبي المراهق الذي فر قبل 40 عاما. والأهم من ذلك أنه ابتعد كثيرا عن جذوره الكاثوليكية ويمتنع الآن عن تناول الكحول. ليس الحنين إلى مدينة نابولي لجمالها وحيويتها فقط، ولكنه الحنين لصديقه القديم أوريستيس. وهذا يمثل ماضي بطل الرواية وهو ماض صعب وخطير أيضا، ومن المستحيل عدم الندم عليه لأنها مشاعر حقيقية وصادقة، ومن الواضح أن بطل الرواية لم يعد يشعر بها في مكان آخر. علاقة فيليس بالمكان، بالحي العتيق وبنابولي الكبرى تظل أساسا علاقة نوستالجيا، أي حنين جارف يجعله يستدعي باستمرار الماضي الذي يتداعى في ذهنه على هيئة صور ولقطات لما كان عليه من مرح وانطلاق ومشاغبات ومغامرات أقرب إلى اللهو، أيام شبابه في صحبة رفيق طفولته وصباه وشبابه المبكر "أوريستيس سبسيانو"، فنحن نرى الاثنين على دراجة نارية يجوبان حواري نابولي الضيقة، أو يسبحان في البحيرة، ثم يقومان معا ببعض السرقات الصغيرة. كان المخرج مارتون بارعا جدا في البناء، بدءا من إخلاصه لرواية الكاتب "إرمانو ريا" والتصاعد في الوعي منذ السيناريو، وبالإضافة إلى الكثير من مزايا النجاح النهائي للفيلم تذهب بالتأكيد إلى أداء فافينو الذي يعمل في البداية بلغة إيطالية جامدة إلى حد ما وبلكنة أجنبية،





في مشهد آخر نسمع فيه بطل الفيلم وهو يتحدث اللغة العربية مع اللاجئ التونسي ولكن بشكل سيء جدا مما أضعف كثيراً من دوره.

يظهر لنا الفيلم الروائي الطويل وبطريقة غير عادية مدينة نابولي مختلفة عن المعتاد، حيث تبدو أكثر رعبا، وجمالا بنفس القدر، ولكنها معلقة في طي النسيان الذي لا يسمح بأيّ تغيير أو تطور. يذهب فيليس بحثا عن أماكن الذكريات القديمة ويجدها سليمة ويتعرف عليها بالتفصيل على الرغم من الأربعين عاما من المسافة، يبدو أنها مأهولة بأشباح العصر التي كانت تتعايش بسلام مع السكان الحاليين: مفترق طرق عمره قرون حيث لا تموت التقاليد أبدا وحيث الماضي والحاضر هما في الواقع في صورة واحدة وإطار واحد. في هذا الشريط السينمائي يكشف المخرج ماريو مارتون بطريقة صادقة وحميمة عن التناقضات التي تسود نابولي، حيث تتعايش القداسة والجنوح، والفقر والنبل، والكوابيس وأعياد الميلاد. تتجه عين الكاميرا دائما إلى فيليس وتغييره المستمر إلى رغبته في البقاء هناك، سذاجته في عدم إدراكه للخطر الذي يحيط به والتضحية بنفسه وكل ما بناه في مكان آخر. هناك سادية تقريبا لإعادة اكتشاف مدينته. "كل شيء كما كان عليه من قبل، لم يتغير شيء. إنه أمر لا يصدق"، هذا ما قاله فيليس لاسكو في مكالمة هاتفية مع زوجته التي بقيت في القاهرة.

لا شيء يمكن قوله أيضا عن توماسو راغنو صديق طفولة فيليس، على الرغم من قلة ظهوره في الفيلم لكنه يعمل بشكل جيد على تطويع الشخصية ليبقى مطبوعا بقوة في الذاكرة، ويظهر للجمهور الجانب الأكثر مأساوية في منطقة سانيتا، ومن خلال لهجة الكلام المحلي والتفاصيل الدقيقة النادرة المخصصة لرجل العصابات، لأنه استطاع أن يترك بصمته في عيون وقلب المشاهد. الفيلم هو اقتباس ممتاز من رواية إرمانو ريا والتي كانت لها نبرة سياسية ونقدية أكثر ولكنها كانت في الأساس بحثا وتحليلا للنفس البشرية من جميع جوانبها.

إن الألفة والحنين من المشاعر السائدة في هذا الفيلم المتع من خلال ذكريات الماضي هذه، التي يقطعها مارتون مع تجوال فيليس الحالي بعد أن يتم الكشف عن الغرض من عودته. كان أوريستي سباسيانو (توماسو راغنو) أحد أفضل أصدقاء فيليس وهو أخ حقا، كان يركب معه الدراجة ويجوبان شوارع سانيتا، ويسبحان عاريين على الشاطئ ويرتكبان الحماقات والسرقات الصغيرة. في حين هرب فيليس من البلاد بعد حادث مميت، لكن صديقه أوريستيس بقي في المدينة. وبعد أربعين عاما يعرف ببساطة باسم بادمان وأصبح زعيم أخطر عصابة في الحي. على الرغم من العديد من التحذيرات من السكان الحاليين بما في ذلك الكاهن المحلي دون لويجي ريغا (الذي يلعب دوره فرانشيسكو دي ليفا) والذي أخبره بخطورته ووصف أوريستيس بأنه "رجل عنيف بشكل أعمى" ونصحه بعدم اللقاء به، لكن فيليس يصرّ على الحديث مع أوريستيس. يستجوب فيليس صديقا قديما لوالدته حول مكان وجود صديق الطفولة ولكن الرجل يتظاهر بأنه لا يعرف خشية من سطوة زعيم العصابة. تختلف ذكريات فيليس عن زعيم العصابة سيء السمعة عن تقاليد الحي في رأيه، لا يزال لديه هو وأوريستيس الكثير من القواسم المشتركة، إنهما المراهقان اللذان اعتادا على التجول في سانيتا، الأولاد الذين لديهم رابطة أخوية عميقة. ومع ذلك، في الواقع، هناك دروس يمكن تعلمها من الماضي والذكريات أو الحنين إلى الماضي يمكن أن يكون فخا، وهذا ما يحدث لفيليس حين تتحول أسابيعه في سانيتا إلى أشهر، ويقرر في النهاية شراء منزل وعدم مغادرته أبدا.

يلتقي فيليس وأوريستيس في نهاية المطاف، ويتسم اللقاء بينهما بالتوتر (يقدم كل من فافينو وراغنو أوريستي أداء مبهرا وقويا)، لكن علاقتهما المشوشة والمضطربة بسبب سوء الفهم بينهما، يتوق إليها فيليس لإعادة التواصل مع ذكرياته الشبابية الضاجة بالحركة والحياة، بالمقابل صديقه القديم وعدوّه الآن أوريستيس غاضب ومتوتر وحاقد على فيليس لأنه ليست لديه عائلة وليس له حب في حياته وتقتصر علاقته بالآخرين على أفراد عصابته المدججين بالسلاح ويحذر فيليس من البقاء وينذره بالرحيل والعودة إلى مصر. في النهاية هذا الحنين يقود فيليس إلى حتفه على يد صديقه أوريستيس بعد أن



يتركه مرمياً على الرصيف، حين يفتش في جيوبه يجد صورته معه في أيام المراهقة مع دراجتهم البخارية.

في فيلم "نوستالجيا"، وهو اقتباس من رواية الكاتب النابولي إرمانو ريا، يقدم المخرج مارتون دراما أكثر وضوحا وإثارة. مع طاقم عمل هائل، وإخراج ممتع وعمل كاميرا ماهر، يثبت فيلم الحنين إلى الماضي أنه فيلم مدهش، إنها قصة مألوفة أكثر ويمكن أن تدور أحداثها في الأزمنة المعاصر ة وهي حكاية رجل يعود إلى حيه في نابولي بعد غيبة طويلة وسرعان ما تغمره الذكريات الحزينة، ويجد نفسه مفتونا بالمكان الذي أقسم أنه تركه وراءه. السرد الوارد يعطي الحنين إلى الماضي تركيزا حادا ووضوحا. وبدلا من التصوير في جميع أنحاء مدينة نابولي بأكملها عمل المخرج مارتون على تضيق موقع الأحداث في الفيلم وحصره في حي واحد ألا وهو "ريوني سانيتا" وهي منطقة تعاني من الفقر والإهمال الحكومي. إنه موقع سبق وأن عرضه المخرج في فيلمه "عمدة ريوني سانيتا" لعام 2019، المأخوذ عن مسرحية لإدواردو فيليبو بالعنوان نفسه والصادرة عام 1960. في هذا الفضاء الذي يرمز إليه بقوة (بشكل مفرط) يحاول مارتون (كما هو الحال دائما محاطا بسيناريو إيبوليتا دي ماجو) بطريقة أصلية إضفاء الطابع العالمي على قصته، الشخصيات الرئيسية الثلاث في الفيلم، وهي فيليس، الذي لا يعود بعد وفاة والدته إلى زوجته في القاهرة ولكن مدفوعا بالذكريات يستأنف الاتصال بمعارفه القدامى وينغمس في الحي الذي تهيمن عليه عصابات الكامورا. أوريستيس صديق طفولته القديم الذي أصبح في الوقت نفسه زعيم عصابة شرس؛ والشخصية الثالثة هي شخصية الكاهن دون لويجي ويتحرك كل منها بطريقتها الخاصة. يتشكل الفيلم تدريجيا بفضل التفاعل بين هذه الشخصيات تماما مثل البيادق على رقعة الشطرنج التي يمكنها مراقبة بعضها البعض من مسافة بعيدة ولمس بعضها البعض، إن التناقض بين واقعية السياق وعالمية الشخصيات يولد مسألة يحتمل أن تكون حبلى بالدراما.

في فيلم المخرج السينمائي والمسرحي الإيطالي غزير الإنتاج ماريو مارتون، "الحنين إلى الماضي" الذي لاقى استحسانا كبيرا وأشادت به مجلة "فارايتي" باعتباره "الفيلم الأكثر مكافأة لمارتون منذ سنوات". لم تكن سينما مارتون أبدا حنينا إلى الماضي. وحتى عندما اختار الماضي كحقل للمواجهة، كان دائما يروي زمنا خاصا به تهيمن عليه المفارقة التاريخية والروابط المتزامنة، والنماذج البشرية المتباينة في السلوك والتصرف المسبقة المقلقة. فيلم عن ثقل الماضي وهو تكريم لقيمة الذكريات كأداة لإعادة الاكتشاف الداخلي، إن مواجهة أنفسنا بماضينا تسمح لنا بالارتفاع ليس فقط العقلي، ولكن أيضا المادي والملموس الذي يتغذى من العلاقة المستمرة مع الأماكن والعادات التي تنتمي إلى مجالنا اللاواعي والخفي. ومع ذلك، فإن العودة إلى الوراء ليست بالضرورة رحلة ممتعة، يرسم المخرج مارتون صورة لمدينة سانيتا النابضة بالحياة والتي تشتهر بالفقر والجريمة ولكن أيضا بالكنائس الرائعة والمباني وهي عنصر قوي في السرد مع نص وسيناريو خلاب ومكثف عن ذكريات الماضي التي تم تمييزها بعناية عن الحاضر باستخدام مرشح بألوان داكنة وبتنسيق جميل.

ففيلم "الحنين إلى الماضي" هو تتويج لقيمة الذكريات والحنين إليها وتستخدم كأدوات لإعادة اكتشاف الذات ومراجعتها وفي مواجهة أنفسنا بماضينا، وتسمح لنا بالارتقاء بالحاضر بالشكل المادي والملموس الذي يعتاش على العلاقة المستمرة مع الأماكن والعادات والوجوه التي تنتمي إلى عالمنا.

كاتب من العراق مقيم في لندن


عبدالقادر الخليل

استعادة الكلاسيكي
تجديد الدراما من خلال الفكر الروائي الرومانسي والكلاسيكي

ضحى عبدالرؤوف المل

تتوافق كتابات جين أوستن مع الحداثة التي نفتقد فيها الرؤية الخلاقة في الأعمال الأدبية المختلفة البعيدة عن الرومانسية نوعا مّا والممزوجة برؤية الواقع والمشاكسات الحياتية المتناقضة في أبعادها الاجتماعية أو حتى صراعاتها وحروبها من السياسة إلى الإعلام والأدب، وما تحمله في طياتها من متغيرات ممزوجة بالشكل الدرامي واتجاهاته المستقبلية في نهاية قرن بات الانتقال فيه من دور السينما إلى المواقع المتخصصة سينمائيا أمراً سهلا. لا بل ومنتجاً بقوة محسوسة عبر الكثير من الأعمال التي يتجه فيها الفعل الدرامي نحو الرومانسية التي كانت تشكل جماليات في اللباس والحركة والشخصيات، والمناظر الخلابة وحتى الموسيقى الكلاسيكية وما إلى ذلك. فالكثير من الأنماط الشعرية والدرامية تُعتبر ذات مسألة تاريخية منذ عملية الانبلاج الدرامي الأولى. بما في ذلك الخيال الشعري الذي شهدناه في مسلسل ألو... حياتي مع الفنان عبدالمجيد مجذوب والفنانة الراحلة هند أبي اللمع والذي اعتمد على قصة حب تفاعل معها المُشاهد بسلاسة بعيدة عن مشكلات الحياة في ذلك القرن الدرامي إن صح القول، كما استطاع المُسلسل آنذاك حصد نسبة مشاهدة عالية في الوطن العربي برمّته عبر مقدرة تمثيلية رافقتها اللغة العربية الفصحى رغم صعوبة فهمها آنذاك، والتي لا يمكن إنكارها، كما أن الجمهور أحبها وما زالت حلقات هذا المسلسل تحمل بصمة درامية تاريخية.. فلماذا لا يتم تحديثه بشكل معاصر دراميا كما يتم تحديث الكثير من القصص الروائية في الغرب كمسلسلات مقتبسة من روايات جين أوستن حاليا مثل فيلم "إقناع" الذي يُعرض حاليا على شبكات نتفليكس؟ وهل التصورات الدرامية المعاصرة لروايات جين أوستن مثل"Emma" هي كلاسيكيات تم التوافق عليها لتحاكي الزمن الدرامي الحديث بجمالية الأحاسيس المقبولة والمرفوضة آنذاك؟ أم أن كل ذلك لفتح الماضي على الحاضر لتكوين المستقبل الأكثر تماسكا مع مبادئ عصر ما بعد الحداثة، ولتصوير الانهيارات الأخلاقية قديما والمسكوت عنها أو التستر عليها والتي نشهدها مفتوحة على الكثير من الجدليات حاليا حتى عبر الدراما؟

يتم نفض الغبار حاليا عن الكثير من الروايات للعديد من كتاب ما بعد عام 1939 كما هي الحال مع جين أوستن رغم اعتراض العديد من النقاد على الإخراج والتحديث الفعلي للرواية عبر الرؤية السينمائية التي تتسم عاطفيا بمحاولات للعودة إلى الرومانسية التي افتقدها العصر السينمائي الحديث. ما عالجه الكتّاب الأوائل أمثال فلوبير من مواضيع عائلية لا تنفصم عن مؤسسة الزواج أو المرأة والزنى ومواضيع الفضيلة والرذيلة والمستوحاة من مشاكل العصر آنذاك لم تعد تجذب محبي الغموض والإثارة في العلاقات الرومانسية كما هي الحال في مسلسل" بريدجبرتون" والتنوع الأنثوي المتعلق بذكورية العصر الفيكتوري الذي أظهره المسلسل دون التنكر لأهمية الرجولة التي كانت بمثابة القاعدة الذهبية لذلك العصر تحديدا. فهل الدراما المعاصرة المبنية على إعادة تحديث ما كتبه الأدباء في القرون الماضية للبدء في إعادة التفكير بتجديد الأدب الروائي في دور عرض افتراضية هي نواة التجديد الذهبي للدراما من خلال الفكر الروائي الرومانسي والكلاسيكي قديما؟ وهل الأدب الروائي حاليا يتقهقر دراميا في عصر بات محكوما بالانبهار المفرط بما بعد الحداثة أو الانفلات السلوكي اجتماعيا كالمساكنة والمثلية وغيرها؟ أم أن الانهيار الأخلاقي المبني على المثلية ومشتقاتها في المجتمعات التي بدأت تسمح بمثل تلك العلاقات هي تبسيط المنوعات؟ أم أن رواية الكاتب النمساوي ستيفان زفايج والتي تحولت إلى مسلسل حصد نسبة مشاهدات كبيرة هي لإظهار دور المرأة وأهميته في القرنين الماضيين لتحديثها الآن كما يجب؟

كاتبة من لبنان



أيّا ما تكن النعوت التي يوسَم بها، وبالأحرى يوصَم بها، بوتين من طرف المحللين الغربيين، فإن الرأي الأصوب أن الرئيس الروسي يبدو أقرب إلى كونه وريث رؤية جيوسياسية كلاسيكية للعالم، تقوم على إخضاع الدول المجاورة وفرض تبعيتها لموسكو، أو غزوها وابتلاعها باسم أيديولوجيا قومية، فهو صورة هجينة من القيصر والقائد التوتاليتاريّ. ولئن تشبه بالمستبدّ الشرقيّ، فإنه يقدّم في الواقع صورة متعدّدة الأشكال لمتفرّد بالسلطة يقينه الوحيد أن السياسة ليست سوى علاقة قوى، وأن الحكم يعني الإكراه والتدمير■

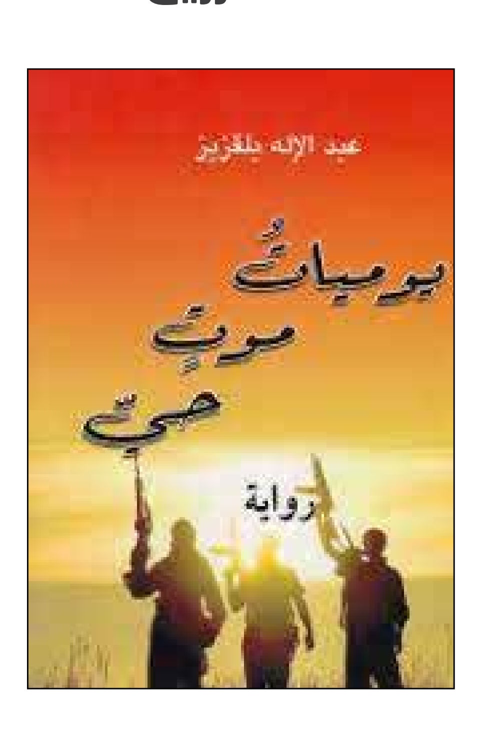
صورة بوتين في عيون الفلاسفة

أبوبكر العيادي

موسيقى الألوان في رواية

"يومياتُ موْتٍ حيٍّ" لعبدالإله بلقزيز

محمد رزيق

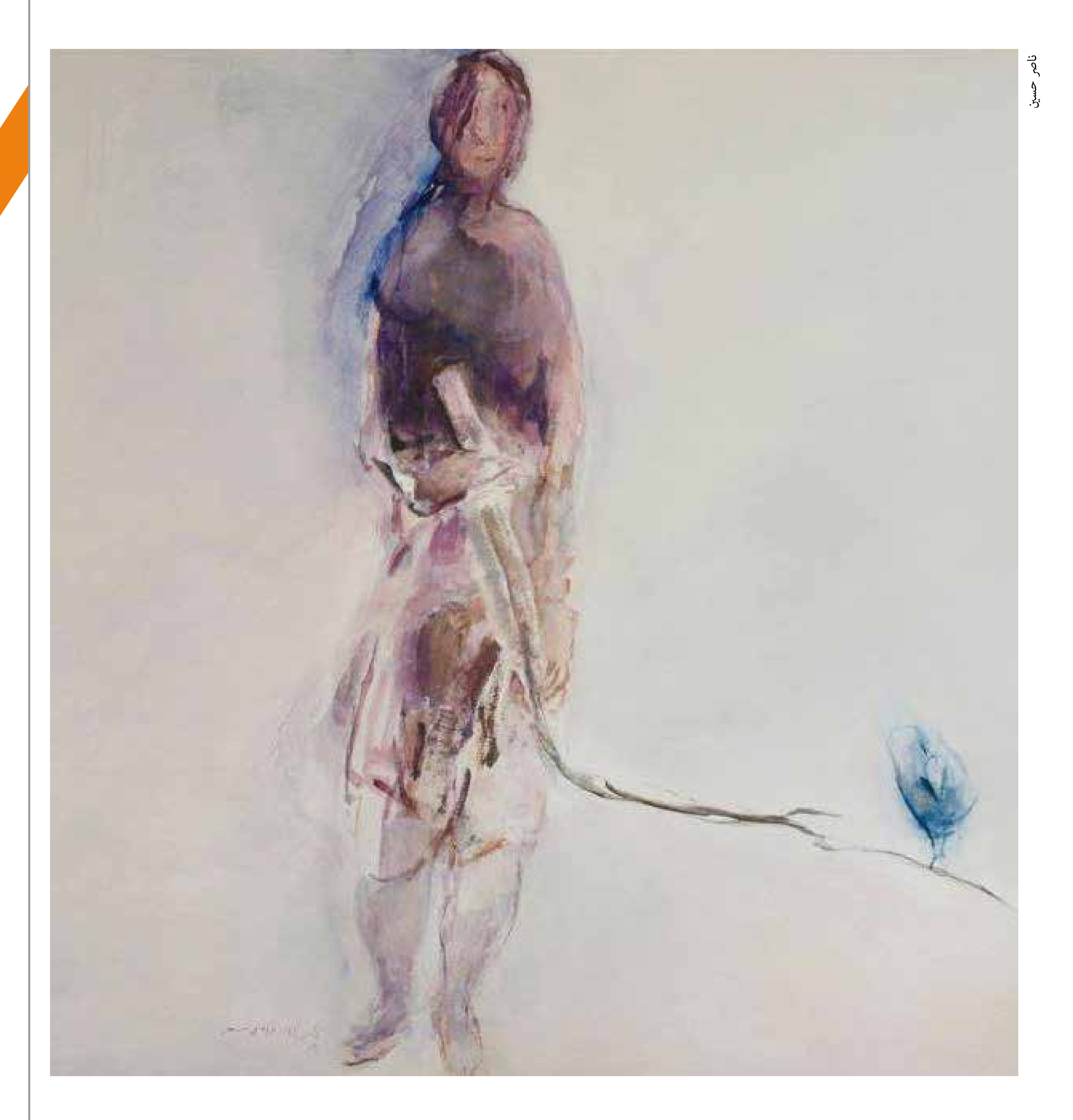


يتصدّع جدار برلين وتتوحّد الألمانيتان، وتتوقف الحرب الباردة بين الشرق والغرب ويتشظّى المعسكر الاشتراكي؛ فكان لا بد من إعداد سيناريوهات جديدة وإنضاجها لافتعال بؤر للصراع. بؤر تقتات منها دواليب الآلة الرأسمالية والعولمة الزاحفة، وتستمر في استنزاف خيرات الأرض. هكذا أُختِير العالم الإسلامي، الخطر الأخضر، الذي تمّ انتقاؤه بعناية فائقة ميداناً للحرب الجديدة، عالم تثوي خلفه جغرافيا وتاريخ، ويزخر بخيرات عديدةٍ فوق أرضه وتحتها وعلى رأسها الطاقة النفطية. لم تخمد الحرب الباردة إلا لتشتعل جذوتها بوجه جديد على أرض الوطن العربي والإسلامي، وكأن لعنةً أصابتهم من السماء. يتناول النص قضية تمَّ إنضاجها لتشغل العالم بعد سقوط جدار برلين. تم اللعب فيها على عنصر الدين المتحكم في المجتمعات العربية الإسلامية بقوة

والذي يمكن تسجيله كذلك، أن عبدالإله بلقزيز، كاتب رواية "يوميات موت حي"*، له دراية ومعرفة كبيرة بالمجريات والأحداث السياسية؛ ممارسةً وتتبُّعاً لها وطنياً وعربياً وحتى عالمياً. خَبَر العمل السياسي عن قُرب وكَثَب، عمل الأحزاب والتنظيمات السرية والعلنية في المغرب وفي الوطن العربي. كل هذه القضايا تتناولها الرواية بالتحليل من زاوية الملاحظ الخبير. كما يمكن الوقوف على واقع المجتمعات العربية والإسلامية وكيف أنها غيرت موقفها نحو قضاياها المصيرية إلى قضايا محلية داخلية؛ بل قل إن الإعلام والتحكم فيه جعل الإنسانية التي كانت ترى في مَن يمتشق البندقية مناضلاً ومجاهداً وشهيداً حتى، فهو الأمير عبدالكريم الخطابي أو شي غيفارا؛ واليوم صار نفس العنصر يرمز إلى الإرهابي والمتطرف غير المرغوب فيه. ثم كيف نقابل أو نفهم أن الفلسطيني الذي رفع البندقية منذ احتلال أرضه كان ساعتئذ مجاهداً ومناضلاً ليتحوّل عند بعض العرب إلى إرهابي وانتحاري. لكن الحق لا يضيع ولو تغيرت الأسامي.

***

كتب تقي الدين المقريزي في الجزء الأول من «المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار» يقول[1]: «اعلم أن عادة القدماء من المعلمين قد جرت أن يأتوا بالرؤوس الثمانية قبل افتتاح كل كتاب، وهي الغرض والعنوان والمنفعة، والمرتبة، وصحة الكتاب، ومن أي صناعة هو وكم فيه من أجزاء، وأي أنحاء التعاليم المستعملة فيه...»؛ تلك هي الرؤوس التي تُمكِّن من التكهُّن واستشراف رُؤى وأفكار الكاتب. في لغة النقد الأدبي الحديث، ومع الناقد الفرنسي جيرار جينيت صارت الرؤوس الثمانية تعرف، في النصف الثاني من القرن العشرين، بعتبات النص (المناص أو خارج النص). خَصَّص لها جيرار جنيت مؤلفاً تحت نفس المسمى «عتبات» (1987)؛ وقد تلخصت هذه العتبات في: اسم المؤلِّف، العنوان، الأيقونة



ثم كل الأشكال الإنشائية خارج المتن. الاهتمام بالعتبات يوازي الاهتمام بالنص ويعد مكوناً من مُكوِّنات الإبداع المؤثثة له؛ ثمّ إنّ العتبة كما يقول المثل المغربي: «البِيتْ لَتُّولْ مِن العَتْبَة كَيْبَانْ»، تعطي حكماً عما يثوي خلفها حتى ولو تشابهت العتبات معمارياً؛ وتَفْتَح الشهية للمُتلقي حتى يُقْبِل على النص، وتنتسج بينهما علاقة تُنضج تفاعلاً يَنقُل القارئَ من حيِّز الواقع إلى حيّز التخييل؛ وهكذا يتشكَّل فعل القراءة من ثلاثة أقطاب هي الكاتب والقارئ ثم النص.

كنا قد جلسنا نشرب فَنَاجِين قهوة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، جامعة الحسن الثاني، خلال جلسات الاستراحة التي تخللت الندوة الفكرية التي نظمتها شعبة الفلسفة والشأن العام، تحت مسمى: «... في مَا بين الفلسفة والآداب من الاتصال»، احتفاءً بالإنتاج الأدبي للأستاذ عبدالإله بلقزيز. وكعادته، راح الأستاذ محمد الشيخ يشغب عليَّ؛ وهو يتحدث عن رواية بلقزيز الأخيرة، التي صدرت عن منتدى المعارف اللبنانية من العام 2017 في أربعمائة وواحد وعشرين

صفحة تحت عنوان «يومياتُ موتٍ حيٍّ».
في شغبه اللطيف نعتني بـ"حسّان"، بطل الرواية، موجهاً الكلام للأستاذ بلقزيز، فيردُّ عليه الأخير وهو يبتسم: لا؛ هو «الشيخ الرفاعي»!. كان هذا الشغب بمثابة عتبة من العتبات المحفِّزة لي لأتتبع الشخصيتيْن ودورهما في هذا العمل الروائي الجديد. وأنا آتي على ذكر عتبات النص؛ اعتبرت ذلك الشغب اللطيف عتبةً، لتلقي بي، هذه، إلى عتبات أُخرى؛ ليس منها اسم المؤلِّف بالطبع فهو غنيّ عن التعريف. سأقف في هذه الورقة على العنوان الرئيس والعناوين الداخلية، ثم الأيقونة أو الصورة المرافقة وبَعدَها طبوغرافيا الغلاف.

العنوان

«يومياتُ موتٍ حيٍّ» هو العنوان الذي أُختِير لهذا العمل الروائي. والعنوان هو رأس المتن، وأول انطباع عن النص يأتيك منه، فهو علامة تَشْويرٍ تُيسِّرُ الولوج إلى الفضاء الروائي. وقد تتلقى العنوان بأوجهٍ تتباين أحوالها؛ منها المُشرق والمظلم، ومنها الصادق والكذوب، ومنها القبيح والجميل، ومنها ومنها... بمعنى أن العنوان يقوم بوضع الحجر الأساس للنص الذي أنت مُقبل عليه. زد على ذلك وظيفته الإغرائية والإيحائية. عنْوانُنا ورد خبراً محذوف المبتدأ؛ أي، أنّه ورد جملةً اسميةً تكونت من مُضاف ومضاف إليه مع صفة نعتية. جمعت هذه الجملة المكونة من ثلاثة ألفاظ بين متناقضين تناقضاً وجودياً (الموت والحياة)، في إشارة إلى تلازم تَيْنك اللفظتين، إذ لا وجود ولا معنى للموت ما لم تكن هناك حياة. وإفادة الجملة الاسمية في العربية دالّةٌ على الاستقرار والدوام وركود الحالة، وكأنّ واضع هذا العنوان يرمز إلى القارئ بأنّه سيدخُل عالماً ثقيلاً ورتيباً. يؤكّد هذا التوجّه العناوين الفرعية التي تشكلت منها فصول الرواية الخمسة عشر. فكل العناوين جاءت جملاً اسميةً ما خلا الفصل الرابع عشر: «قَتَلَ الناسَ جميعاً». وهنا، لا بدّ من إشارتين خفيفتين: الأولى أن استلال هذا العنوان من آية قرآنية؛ أجده تلميحاً ودعوةً من الكاتب إلى أبطال روايته وقرّائه أن يسلكوا سبيل إحياء الناس والأنفس بدلاً من الخوض والزجّ بها في سراديب لا تُحمد عقباها؛ إنْ مادياً أو فكرياً. والثانية ترتبط باختيار الجملة الاسمية في عنونة الرواية وفصولها؛ فكأنّي بالكاتب يشير ويؤكد أن لا أمل يُرجى من وراء الأفكار المتحجرة والمتصلّبة. ليس لحامليها في العير ولا في النفير؛ فهم لا يفهمون في الفكر ولا في الدين ولا حتّى في السياسة إلا القشور. وتظل تلك الجملة الفعلية المتسللة بين أخواتها؛ بارقة أمل تجيب عميد الأدب العربي عن سؤال وجّهه إلى أمّه: يا أمُّ هل هذه الدنيا ظلام في ظلام مستمر؟ كلاّ وتستمر الحياة من أجل بارقة أمل حتى ولو طال الزمن المكفهر.

الغلاف

وقفت ملياً أتمعّن الصورة المرفقة بغلاف الرواية واللون الذي يؤثثه. أعطت الزاوية المنخفضة (low-angle shot) التي أُخِذت منها هذه الصورة للفضاء السماوي حيّزاً أكبر، وللفضاء الأرضي حيّزاً أصغر؛ وإن كان يعلو بعض الشيء بالمحاربين الثلاثة الذين يتوسّطون هذا الفضاء وهم يرفعون بنادق من النوع الأوتوماتيكي الحديث، في إشارة إلى الاستعداد للقتال والمعركة. الفضاء الأرضي مكسوّ بالأحراش والأعشاب؛ لكن أَخْذَ الصورة عكس النهار (عكس مصدر الضوء) -back-light- شيءٌ يُتعمّدُ في حقل التصوير لفصل الموضوع المُصَوَّر عمّا خلفه أو تَعْتِيمه وتحديد إطاره، ممّا جعل الأعشاب والغطاء النباتي أسود المظهر، والوجوه عبارة عن أشباح، وتلك حالة غير مرغوب فيها. الذي سَاعَد على هذا المشهد هو مصدر الضوء (الشمس) والذي يطرح احتمالين: أهو من المشرق صادِر أم هو غروب؟ وإن كنتُ أُرجّح الغروب لقوّة اللون الشَّفَقي في الصورة، على أمل سطوع شمس الحرية والعدالة في مجتمعاتنا. هذه واحدة؛ والثانية أن دلالة اللون البرتقالي يرمز إلى الحياد في الحقل السياسي؛ ويرمز في عمومه إلى التوازن بين الروحي والشبقي، توازن قد يختل فيجنح بك صوب إحدى الضفّتيْن: إمّا يعلو بك نحو الحب الإلهي والارتباط بالحكمة كما هو الشأن عند البوذية؛ أو ينحدر بك إلى الخيانة والشبق والملاهي مع ديونيسوس. يأتي اللون البرتقالي في منتصف الطريق، على التخوم الحدودية بين الأصفر والأحمر، وهي التخوم التي يلتقي فيها الصيف بالخريف من فصول السنة. موسم التقلبات والاضطرابات الطبيعية، وهو كذلك موسم المخاضات التي تعرفها الشعوب العربية والإسلامية في بحثها عن ذاتها في عالم لا يعترف للضعيف بحقه في الوجود. يُزيح من طريقه كل ما هو مختلف عنه.

الأيقونات

ثالث العتبات التي أقف عليها؛ طبوغرافيا الغلاف، من الصورة يتوضّح أن هناك انسجاماً بينها وبين الفضاء الذي تدور فيه أحداث الرواية؛ المنطقة جبلية شديدة الانكسارات والالتواءات؛ الخطوط التي رُقِّنت بها النصوص الموجودة على صفحة الغلاف الأولى أو الأخيرة أو حاشية الكتاب حتى؛ هي خطوط تتميّز بالتنوّع والتعدّد من حيث نوع البُنْط ورقته أو سماكته، ومن حيث تمطيط البُنْط أو تقليصه. كما أنها لم تأتِ على مستوى واحد، وأخصُّ العنوان الذي جاء متدرجاً كأنك تنحدر من مرتفع إلى آخر، أعلى قممه ضمة «يوميات» وأدناها نقطتي «حي». عبارة «رواية» التي تشير إلى جنس النص، توسّطت الغلاف، ووقعت في مركز الإضاءة؛ هذه الإضاءة عتّمت على الأشباح الثلاثة، في حين أعطت لعبارة «رواية» من القوة ما جعلها أكثر وضوحاً؛ مما يُؤكّد أنّ النصّ لا يعْدو إلّا أن يكون من قبيل الخيال؛ وإن كان يعكس حالة تعيشها أغلب المجتمعات العربية والإسلامية. نظرة عامة إلى الغلاف، يظهر أنه يتكون من وحدات وكل وحدة تتشكّل من ثلاثية أيقونية: الثلاثية الأولى هي العنوان: «يوميات موت حي»؛ والثلاثية الثانية، تتألّف من اسم الكاتب ونوع النصّ ثم الناشر؛ أما الثلاثية الثالثة فالأشباح الثلاثة، وهذه ملاحظة لها من الوقع ما يجعل طبوغرافية الغلاف متكسرة. يجثم اللون الأسود على الغلاف الرابع، إذ يتخلّله اقتباس بأسطر بيضاء وكأنَّ هذه الصفحة

هي ظهر الجبل الظليل والصفحة الأولى وجهه الشميس. هذا الاقتباس يشهد على روح النص الأدبي الذي يستدرج القارئ ليقنعه بالقراءة، فهو وعاء معرفي يختزن رؤية الكاتب ويحمل شحنة مما أراد واضعه أن يقرّبه من المتلقي.

في الصور والمشاهد

تتحدّد الصورة بحسبانها وحدة متكاملة، وتتدخّل في تركيب هذه الوحدة المتراصّة عدة عناصر. وتعدّ زاوية التقاط الصورة مفردة لغوية، من هذه العناصر، ذات طاقة تسمح بإضفاء قوة بلاغية تؤثر على المتلقّي، كما تفسح المجال للكاتب أن يفجر طاقته التخييلية كي تتخطّى الحدود الواقعية. وأقصد بالصورة تلك التي رسم عبدالإله بلقزيز في روايته «يوميات موت حي»، بدءاً من أول مشهد: «توارى الضوء الشحيح، في مطلع المساء، وراء السحابات الدّكناء المتجهة شرقاً، وهي تُرهص ببداية موسم الأمطار» وإلى آخر المشاهد بالسطر الأخير من الرواية: «وكان خيط من الدم يجري في الماء، والسماء تُمسك شلّالها شيئاً فشيئاً». جعلتني هذه الصور البديعة أنتبه إلى الألوان التي تم توظيفها واستدعاؤها لتقدم للقارئ الفضاء التخييلي الذي تتولّد فيه أحداث الرواية وتتطوّر. مع العلم والتشديد أن اللون هو مكون أساس داخل بنية الصورة.

ليس من تعريف محدّد ودقيق للّون سوى أنّه براء من الأسود والأبيض، وإن كانا يُعتبران حدّيْه المتطرّفيْن، ويُضْفيان عليه القتامة أو الإشراقة. فهو فيزيائياً ذلك الحقل الضوئي الذي تتشكل منه ألوان الطيف وتلتقطه العين البشرية، والمحصور بين الأحمر والبنفسجي. وحقيقته أنه إحساس يتلقاه الرائي من خلال ذبذبات واهتزازات تقع على العين وينقلها العصب البصري إلى الدماغ الذي يقوم بترجمتها. واللون شبيهُ الموسيقى يُضفي الرونق والبهاء على الكون، وإن غاب اللون اختلّ التناغم وخبَتِ الحركة وحلّ الجمود والخواء. وللألوان دلالات تختلف من عصر إلى آخر ومن بيئة إلى أخرى، أي أن اللون يرتبط بالجانب الحضاري والثقافي لكل مجتمع بشري وبالتالي فإن دلالات وما ترمز إليه الألوان تختلف حسب ذلك. ويكفي الإشارة إلى اختلاف دلالة الأسود والأبيض، وإن كانا يتقاسمان الأدوار مع بقية الألوان. داخل المجتمعات العربية الإسلامية؛ فالأبيض لباس حداد عند المغاربة وفي الآن نفسه لباس عيد وفرح، في حين أن الأسود هو للحداد عند المشارقة. هذا التضاد في رمزية اللون واختياره يعود إلى ثقافة الجماعات البشرية كما قُلت؛ الثقافة هي التي تشكل الذائقة الجمالية للأفراد والجماعات.

يستهلّ السارد نصّه بلقطة طويلة (long shot) كما في لغة السينما، وهي لقطة مدشّنة ومؤسّسة لما ستكون عليه أحداث الرواية. استحضَرَ فيها نوع الشخصيات التي ستقوم بأداء الأدوار في الرواية، كما استحضر أيضاً طبيعة وجغرافية المكان والزمان. بدأ بالقول: «توارى الضوء الشحيح، في مطلع المساء، وراء السحابات الدكناء المتجهة شرقاً، وهي تُرهص ببداية موسم الإمطار. طريقه إلى القرية طويل ووعر، وجسمه - الذي روّضته المدينة على اقتصاد طاقته - ما عاد يسعفه بالصعود إلى جبل مزروع بالحجارة. ها هو أفول الضوء يزيد الرحلة الشاقة اصطعاباً. الجو بارد، لكنه تعرّق كما لو كان يقطع المسافة في صهد الصيف، بينما يعلو صدره وينخفض من شدّة انفلات أنفاسه من أقفاصها. عنّ له أن يستريح قليلاً، كي يستردّ النّفَس، قبل استئناف المسير، وهفت نفسُه إلى الفكرة لأن القدمين ما عادتا تقوَيَان على حمل جسم ثقُل أكثر، أو خُيِّل إليه أنه كذلك». هذا مجتزأ من لقطة طويلة عنون فصلها بـ"هذيان"، كلها على هذا المنوال؛ ضعف في الإضاءة، سحب دكناء، موسم إمطار، وُعُورة المسالك، برودة الجو... كل هذه الإشارات ستؤثث فضاء الرواية، وستمسّح بمُسوح الكآبة، وتختار لها طلاءً قاتماً وحالكاً، في أغلبه، يتساوق وأحداث الرواية السوداوية. وهذا الاختيار الذي نجده يتردد عبر فصول الرواية الخمسة عشر بصيغة من الصيغ اللفظية المباشرة كذكره باسمه: الأسود، مثل «وتناوبته أفكار سوداء قاوم مفاعيلها فيه بصعوبة»، أو «تجهمت الاحتمالات، حينها، واسودّت الممكنات، ولكن بصيصاً من الأمل في تسامح حسان، وفي مفعول الشعور بالعرفان تجاه ما أسدى له في الماضي، ظل ينوس ويغشى الوعي». وقد يرد بصيغ أخرى مثل قوله: «وتبددت السحب الدكناء» أو «انحسرت عن صدره، قليلاً، سوْرَة الغضب وغمامة الكآبة الدكناء، وخفّ تيار التحدي في داخله، وغشيه بعض التفكير العاقل والتقدير الرزين».

يدفعنا هذا إلى الحفر في تحديد ما يرمز إليه الأسود؛ فهو إن كان يرمز إلى السلطة والبطش في لباس العسكر والشرطة أو في زي المحاماة والقضاء والتتويج المعرفي؛ فإنه بالمقابل، وهو الأظهر، يرمز إلى الجهل والظلام والخوف والهمجية وفقد البصر والبصيرة ثمّ الموت والتقتيل... إجمالاً يرمز



إلى غياب النور والحياة وسطوة الجهل والعدم، وبالتالي فمآلات أحداث الرواية لا توصِل إلاّ إلى نهايات مأساوية يغيب فيها الأنس والإنساني. فيكون من الطبيعي أن تأتي النهاية تراجيدية إلى حد الإفناء الذاتي. تُنهي فيها الشخصيات نفسها من الحياة بشكل بخس بعدما أقامت أحداث الرواية وحرّكتها ثم ينتهي أمرها وكأنها لم تكن إلى المشهد التالي: «كان خيط من الدم يجري في الماء، والسماء تمسك شلالها شيئاً فشيئاً». تنتهي الرواية على لون الدم بسبب التطرف والتعصب وإقصاء الغير.

في الفضاء وما يؤثثه

تتقلّص المسافة الفاصلة بين المشهد الدرامي الذي استهلّ به الكاتب الرواية (ص7) وبين المشهد التراجيدي الذي أسدل به الستار على أحداثها (ص421)؛ ليمتزج اللون الأسود القاتم بالأحمر القاني ممّا يعطي انطباعاً بالمآلات العدمية الحاصلة من وراء التعصب والتطرف. تضمّ الرواية مشاهد مكتوبة بكاميرا حادة الالتقاط، اعتمدت عدسةً ذاتَ زاوية واسعة تسمح للتخييل أن يصنع شخصيات الرواية تتفاعل وتنفعل مع الإطار العام الذي أنتجها. وأجرت هذه العدسة أحداث الرواية في مجال جغرافي ذي طبيعة رومانسية أكثر منها ترويعية. نعم مجال جغرافي استطاعت السينما الهندية أن تقدمه في تلك الروعة البهية. خلق السارد من المكان والشخصيات والأشياء خليطاً لم يتجانس إلا لخلق جو مكفهر لا تحسب نهايته. اختار للمجال السياسي اللاحقة (ستان = دولة أو بلاد) التي تذهب بالأحداث إلى بلاد الهند والسند وما والاها (بلادستان، نهرستان، طورستان، حاسستان، سلطانستان). كما اختار للمدن من الأسماء أجملها (مدينة الظهرة، الفيحاء، الشقائق، الفنار، الفخار، الرحمة، الوداعة). ولم

يكن ذلك من باب الحشو ولكن لما تعرفه المنطقة الإسلامية من توترات وأحداث اليوم. وزيادة في تقريب الصورة من القارئ، استلّ الكاتب لشخصياته ألقاباً مطلعها السابقة (أبو)، (أبو) التي كانت قد صنعت أمجاد الأمة العربية الإسلامية وتاريخها إبان ظهور الإسلام وانتشاره، أو أيام مناهضة الاحتلال الصهيوني وظهور الحركات التحررية والمقاومة الفلسطينية. الألقاب التي اختار مثلاً (أبوصهيب الشيشاني، أبوعمر، أبوحفص، أبومحمد النجدي، أبونوفل...أو الشيخ عمر، الشيخ سليمان، الشيخ الرفاعي). زمنئذ، كان لهذا الاسم واللقب دلالته الحقيقية؛ وقد أضحى اليوم مثار سخرية واحتقار بسبب عمى وجهل من حملوه لقباً أو لقّبتهم به جماعاتهم من جهة. ومن جهة ثانية، ما يُروِّجه الإعلام الصهيوني الأميركي حول هذه الأسماء والتي ألصق بها تهمة التطرف والإرهاب. أسماء الشخصيات والأوطان والمدن، إذا أضفنا إليها أسامي بعض الأعشاب التي تغزو الأسواق اليوم وتنسب إلى الطب النبوي، وإن كان الطب النبوي يتجه لترقية النفوس والحفاظ عليها، مثل (الزنجبيل، العسل، الزيت، الزيتون، اليانسون، الزعتر). ثم، إذا زدنا على ذلك المعجم اللغوي الذي يؤثث فضاء الرواية والمنتقى بعناية دقيقة من التاريخ الإسلامي (الجهاد، النصيحة، الأمير، قائد الكتيبة، مفتي الجماعة، البشارة، أهل الحل والعقد، الجماعة، أمير الجماعة، الشهادة، شرع الله، حاكمية، الأنعام، دار السلام، مسجد ضِرار، السبايا، الجزية، الذمة، أهل الكتاب...). كل هذه العناصر تفي بالغرض لتأكيد الجو العام الذي تعالجه الرواية وترجو له الخلاص.

تتميز نفسية الشخصيات المنخرطة في خلايا الإرهاب والتطرف بأنها مهزوزة ومرتبكة وتتأثر بأيّ حادث طارئ؛ ولك أن تستشف ذلك من حالة التوتر الشديد الذي كان عليه البطل قبيل النطق بالحكم في قضية ترتبط بتهريب السلاح «ارتاح لسماع طبيعة التهمة وأدرك، على الفور، أنه دخل نفق متاهة في الأسابيع السابقة بسبب البناء على ظنون لا على يقين». أو حالة الاضطراب والفزع لما بلغه أن رسالة شفوية وفدت في شأنه من القيادة. كذلك حالة التنمّر التي يمارسها على من هم تحت قيادته: «ينبغي أن يبدي له مشاعر الاحتقار؛ أن يعامله كما يعامل كل من أخطأ في حق الجهاد: بالازدراء والعقاب». وحتى وهو مدجج بالسلاح فهو داخلياً منهزم: «لكنه ظل يشعر بالقوة، ربما لأنه يحمل رشاشاً، وربما لأنه بين رفاقه يقتسم المخاطر معهم، وربما لأنه آمن بأن الشهادة ثمناً جزيلاً في العالم الآخر. أما الموت بين أنياب الضواري ومخالبهم... فلا يريده لنفسه لأنه موت حقير». ولا تستقر الحالة النفسية لهذه الشخصيات حتى في المواقف التي يكون فيها الدفء العائلي يستوجب السكينة والاستقرار: «لم تسأليني، أمي، كيف جرحت، وأين؟ بعد أن تتماثل للشفاء، حدثني عما حصل لك. تصبح على خير». يعني أن هذه الشخصيات تصطبغ بالجو العام الذي تنشأ فيه؛ الجو مضطرب ومكفهر وهي كذلك مضطربة وخائفة من ظلها: «باغتته خاطرة مزعجة، تكفي لتطيير علامات الاستسلام لتيار النعاس الساري في أعصابه: ماذا لو كان في الرسالة الشفوية أمر بعزله عن إمارة الفرع في الجماعة لتقاعسه عن القيام بما عاد إلى البلاد للقيام به، مشفوعاً بتعيين غيره من حملة الرسالة في منصب الإمارة؟ تطيرت نفسه من الخاطرة السوداء».

يغيب عنصران في الرواية؛ الأول مُضمر في الرواية، لا وجود للمرأة ضمن شخوص الرواية، ولعل ذلك مُتقَصَد من الكاتب في إشارة إلى الموقف المتشدد والسلبي من المرأة عند الجماعات المتطرفة. والعنصر الثاني، مصرّح به على لسان شخصيات محورية في البناء الدرامي؛ وهو غياب أو تغييب العلم. ولهذا اليد الطولى في إنتاج الواقع الدموي المزري الذي تتخبط فيه الجماعات المتطرفة. فالمعرفة تكاد تكون مغيّبة بالقصد حتى يتم ترويض الشخوص كما يروض المدمنون على مخدر أو ما شابه ذلك. نجد مثلاً لهذا الموقف من العلم ما ورد في الصفحات 184 و185 «بماذا ينفعنا التكوين؟ نحن نريد شباباً يقاتل، لا شباباً يفكر، حين يكون المسلم مسلماً، فالجهاد فرض عين عليه» أو «لا تستعرض عليّ معارفك، نحن لسنا في جمعية من جمعيات الدعوة، ولا في ندوة، نحن في جماعة جهادية» أو «ما كل الذين كانوا يأتوننا بالآلاف، في بلادستان، ليلتحقوا بصفوفنا ويقاتلوا الكفار، يعرفون شيئاً عن الجهاد، وما أحد منهم قرأ كتاباً». إذا تركز الجهل وعمّت الفاقة والحاجة وضاقت ذات اليد؛ فإن الأفراد تختلط عليهم الحقيقة ويفقدون بوصلة التوجه نحو بر الأمان... أولاً يسلمون أنفسهم لتأويلات مُجانبة للصواب كالإقدام على الجهاد والانخراط فيه بدعاوى مختلفة: «بعضهم قصد الجنة، وبعضهم قصد إقامة دولة إسلامية في الأرض، وبعضهم لينتقم من فقره وهامشيته، وبعضهم للحصول على المال... لكن الجهاد استفاد منهم جميعاً». أو أن الوضع يفسح المجال أمام المنخرطين ضمن صفوف الجماعات المتطرفة لولوج كل أنواع التجارات المنوعة؛ والتي تتنوع بين التهريب، والمخدرات، والأسلحة، والدعارة، والإرهاب... وكلها تجارات قذرة لا تعرف الرحمة من الجهتين. عنوانها ما عرفناه عند عصابات المافيا من كل أشكال القتل والتنكيل حيث تختفي كل القيود التي تحضر في غيرها من التجارات، لا رحمة ولا رأفة ولا شفقة... الرافض للأوامر يعد مفقوداً وإلى الأبد، والواقف في وجه هذه المعاملات، أنّى كان قدره، الموت مصيره... فهذا العالم عالمٌ غامضٌ «من مصلحة المرء أمنياً أن يكون منه بمَبْعدَة».



تامر حسين

استئناف

أشرت في السياق السابق، أن عبدالإله بلقزيز، توسّل عدسة كاميرا ليقف على تفاصيل المَشاهد التي كونت البناء الروائي؛ وسافر بعدسته من المشهد الدرامي الذي استهل به الرواية، ليختم الأحداث بمشهد تراجيدي كان بمثابة القفل. قفل للرواية من جهة وقفل لهذا التوجه المتطرف في السلوك البشري. هذه الإشارات، لعلها تغري أحد عشاق الشاشة والصورة المتحركة إلى تحويل الرواية إلى عمل سينمائي، أكيد سيكون له الأثر في توصيل الرسالة بذائقة إبداعية جميلة لا تُعدم فيها شهية المتعة والفائدة.

باحث من المغرب

* عبد الإله بلقزيز، يوميات موت حي. (بيروت: منتدى المعارف، 2017).

[1] أبو العباس أحمد تقي الدين المقريزي، المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، ج1، ص9.

جماليات الفن من التلقي إلى التأويل

"في التلقي الجمالي" لمحمد الشيكر

حمزة بومليك



يتملّكنا هذا النزوع الدائم نحو الجميل، إذ كل روح تنشده باعتباره تجليا مباشرا للمطلق، إنه ميل بالعقل وبالوجدان. جميعنا ننبهر بالجمال ونجهل حدود هذا الجمال ولما علينا أن نتغياه أصلا، وهي إشارة إلى التأثير الذي يُمارس علينا داخل الفضاء الاجتماعي والذي تتشكل منه ذاكرتنا الفردية والجماعية.

يجدر بنا أن نميز في البداية بين نوعين من الجمال؛ الجمال الطبيعي والجمال الفني فإذا كان الأول ثابتا؛ مادامت الطبيعة تُكرر نفسها باستمرار، فإن الجمال الثاني وهو الجمال الفني (الجمال الحقيقي حسب هيجل) موسوم بالخلق وبالإبداع. موشوم كذلك باللاثبات في المنجز الفني وفي تلقيه من فرد إلى آخر ومن مجتمع إلى مجتمع.

وبما أننا نتناول المنجز الفني في المجتمع المغربي بخصوصياته، لا بد من الإشارة إلى أنه يُعاني من بعض المشاكل إبداعا وتلقيا؛ لأسباب بعضها يعود في الحقيقة إلى انعدام التربية على تذوق الفن وفلسفته - بالنسبة إلى الفنان المبدع أو المتلقي الناقد الذي يتوسم الحكم الجمالي - وعدم إيلائه أهمية في المجتمع، ونتيجة لهذا الذي سبق ذكره نجد بعض الفنون ارتبطت بنسبة قليلة من الناس، إما لأنها تحتاج إلى دُربة في تلقيها وفهمها، وإما لأنها لا تُحرّك في الإنسان هذا الجانب الانفعالي لسبب من الأسباب، أو لأن الفنان فيها يعيش نوعا من الغربة قاصدا ذلك أم لم يقصد، كما هو الحال في الفن التشكيلي الموسوم بقدر من القطيعة مع الواقع - في نظر المتلقي البسيط -. الموسيقى على سبيل المثال تخرج إلى حدّ ما عن هذه القاعدة ظاهريا، لكن وعلى الرغم من تلقيها من لدن عموم الناس، إلا أن مسألة التذوق فيها تبقى متفاوتة، والحال أن ما يميز التذوق الجمالي هو الجانب الذاتي، وإجمالا يمكن القول إن للموسيقى هذه الإمكانية. إمكانية اختراق الذوات، لأنها تنفي المكان والشكل وتُعبّر عن المضمون الروحي عن طريق تمثيل الشعور والعواطف في هيئة أصوات لحنية، فالعمارة على سبيل المثال "تُشيد أبنيتها الضخمة ذات الأشكال الرمزية عن طريق الإدراك الخارجي، بينما عالم الأصوات - سريع الزوال - يغوصُ إلى أعماق النفس عن طريق الأذن ويوقظ فيها مشاعر التعاطف" (الجميل ونظريات الفنون دراسات في علم الجمال، رمضان بسطاويسي محمد ص177)، والتشكيل بما هو كذلك، يقتضي نظرة سوسيولوجية وإستيطيقية وفلسفية باعتباره منجزا بصريا صامتا يخضع للتأويل من لدن المتلقي.


أحمد عبدالعال

وإذا كان التشكيل يعيش هذه الغربة والغرابة، فإنه الأوفر حظا في ضمان مساحة للإبداع، وهو إبداع يتجاوز العمل الفني إلى تلقيه لتحل ذات الفنان في ذات المتلقي، فيتولد الحكم الجمالي لدى المتلقي الفنان أو الناقد، باعتباره - الحكم الجمالي - أعلى درجات التلقي، وهنا منتهى العملية الإبداعية من الإبداع إلى تأويل الإبداع.

في السياق نفسه يأتي كتاب: في التلقي الجمالي، لمحمد الشيكر، من منشورات وزارة الثقافة المغربية، ليُناقش المشكلات التي تُعيق مسألة التلقي الجمالي، عند المتلقي بشكل عام والمتلقي الفنان 2012 والمثقف من الناحية الإستيطيقية، وهو الكتاب الذي نستعيد قراءته لننفتح على آفاق رحبة في التلقي الجمالي.

نحو أفق جمالي

لا غرو في أن التعاطي للجماليات في المغرب لا يرقى إلى المكانة التي راكمها "المنجز الفلسفي والإبستمولوجي والسيميوطيقي والأدبي والإبداعي، وسواها من المنجزات الفكرية التي أدرك فيها المفكرون والمبدعون والباحثون المغاربة مقامات التألق والتميز والفرادة" (في التلقي الجمالي، محمد الشيكر، ص 9). وتبعا لذلك يبقى الهم الإستيطيقي همّا لم يشغل بال فئة عريضة من الباحثين في هذا المجال، الأمر الذي من شأنه أن يُشكّل فراغا نظريا وفلسفيا، وهو ما ينعكس بالضرورة على الفنان وعلاقته بالمتلقي، وهي علاقة مضطربة نُسجت في ظل الفراغ الذي تمت الإشارة إليه، فاتسمت (العلاقة) بالفوضى واللاتناغم، خاصة وأننا على وقع تحولات قيمية أخلاقية، وهي متغيرات زادت من حدة المشكل، إذ أن القيم الجمالية تأثرت هي الأخرى في ظل تحولات المجتمع،

وعلى العموم فالعمل الفني كيف ما كان نوعه لا يوجد من أجل ذاته وإنما يوجد من أجل جمهور يتأمله ويستمتع به، فالممثلون حين يمثلون مسرحية مّا، فإنهم لا يتكلمون فيما بينهم وإنما يتكلمون من أجل الجمهور، ولذلك يقيم العمل الفني كيف ما كان نوعه حوارا مع من يتلقاه، من هنا يمكن اعتبار "العملية الجمالية هي عملية إبداعية تفاعلية قوامها ثلاث قوى فاعلة في سيرورة خلاقة، وهذه القوى الثلاث هي بالطبع: المُبدع والأثر الإبداعي والمتلقي" (نفسه، ص 9).

من هو الفنان

سؤال قد يبدو في ظاهره ساذجا، لدرجة أن المتلقي العامي قد يعتقد أن بمقدوره الإجابة عنه ، لكن في الأصل نجدها إجابة تتعدى أفق معرفة الإنسان العامي وحتى الفنان نفسه - إن كان فنانا لم يراكم معرفة نظرية - يمكن أن نقول أن الفن هو ظهور تلك الانفعالات التي يختبرها الإنسان إلى الخارج بواسطة الخطوط والألوان والحركات والأصوات والكلمات وسيكون هذا التعريف تجريبيا، ولكن وفق آخر تعاريف سولي فسيكون الفن هو: نتاج بعض المواد الموجودة أو الأفعال العابرة، التي بوسعها ألا تؤمن متعة قوية للمنتج فحسب، بل وتترك انطباعا طيبا لدى عدد من المشاهدين أو المستمعين ليس له علاقة أبدا بالمنافع الشخصية التي يتم الحصول عليها من خلال ذلك"(تولستوي، ص 65)، بهذا المعنى يصبح الفنان بمثابة الوسيط الذي يكشف المجهول من المعلوم، وهي انفعالات معلومة لأن الفنان وحده من له القدرة على إخراجها للوجود، ومجهولة لدى المتلقي إذ يعتبرها أشياء عارضة قد لا يشعر بأبعادها الجمالية، بهذا المعنى يغدو الفنان المبدع "هو الذات الخلاقة التي تجتمع فيها الموهبة المبدعة والمهارة الفيزيقية المأمولة والرأس المال الفني والتربية الجمالية المطلوبة" (في التلقي الجمالي، محمد الشيكر، ص10)، ومتى فقد الفنان هذه السمات يتنزل من درجة الإبداع الفني إلى درجة التلقي العامي، بذلك يمكن القول أن طبيعة الفن ليست قاصرة على العمل الفني في حد ذاته فحسب، ولكنها مرتبطة أيضا بشخصية الفنان المبدع له، وهي كذلك ذات اتصال وثيق بالمجتمع الذي من أجله قام الفنان بإبداع وابتكار هذا الفن، بمعنى أيضا تلك العلاقة الوطيدة بين الفن من ناحية وطبيعة النفس الإنسانية من ناحية أخرى، وكذا طبيعة البيئة من النواحي المناخية والفكرية والثقافية والدينية والسياسية والاجتماعية، وما لكل هذه العوامل من أثر بليغ وصدى قوي في نطاق الفن.

تبقى الموهبة عليها مدار كل شيء بالنسبة إلى الفنان، وكل ما يأتي بعدها بمثابة نظم لا يمكن أن يستقيم وأن يشتد إلا إذا توافرت أسباب الموهبة فيه. بهذا الذي سبق يكون الفن وحده الجميل حقا، وجمال الطبيعة أدنى مرتبة من جمال الفن بنفس الدرجة التي تقل بها الطبيعة بصفة عامة عن الروح. لكن حينما نتحدث عن الموهبة، فنحن بشكل أو بآخر نتحدث عن التجربة الذاتية الحرة، المترفعة عن القواعد المعيارية، التي يمكن أن تخلق نوعا من التيه والغبش لدى المتلقي خاصة منه المتلقي البسيط، أمام حرية لا متناهية للفنان. يتساءل صاحب الكتاب هل يصنع المبدع متلقيه المفترض؟ أم أن المتلقي مطالب بأن يصاحب الفنان المبدع في رحلته السحرية إلى التخوم الهاربة وأن يعانق أساليبه الضالعة في الاختلاف، بدءا بالوحشي والفطري وصولا إلى أساليب "الرديء" وصناعة "الابتذال الفني"؟

ما هو العمل الفني

ما الذي يجعل عملا مّا فنيا؟ ثم هل هناك معايير محددة يختص بها العمل الفني عمّا عاداه من الأعمال الأخرى؟

السؤال عن أصل العمل الفني حسب هايدغر "هو سؤال عن مرجع جوهري، والعمل ينبع وفقا للتصور العادي من نشاط الفنان وعن طريق نشاطه، ولكن عن طريق أيّ شيء وكيف يستطيع الفنان أن يكون عليه؟ إنه يكون كذلك عن طريق العمل الفني، وإذا كان العمل الفني يُثني على الفنان، فذلك يعني أن العمل الفني هو الذي يجعله يبرز بوصفه فنانا، الفنان هو أصل العمل الفني، والعمل الفني هو أصل الفنان. لا وجود لأحدهما دون الآخر" (أصل العمل الفني، هيدغر، ص58). والعمل الفني بما هو كذلك - منتوج جميل يمتلك مرجعيته الذاتية وشعريته الخاصة - يشترط مُتلقيا لأن العمل الفني كيف ما كان نوعه لا يمكن أن يقوم دون متلقّ، فحقا هناك من يعتبره - المتلقي - مشاركا في العملية الإبداعية، ولا يمكن أن يكتمل نظم الإبداع إلا بوجوده وجوبا، وفي هذا الصدد يعتبر: مارسيل دوشامب المشاهدين "هم الذين يصنعون من اللوحات لوحات" (في التلقي الجمالي، محمد الشيكر، ص 14) فما هو المتلقي وكيف يرتقي إلى درجة المشاركة في العملية الإبداعية؟

المتلقي سواء أكان متلقياً عامياً أو متلقياً متذوقاً أو متلقياً متذوقاً ناقداً، حضوره هو بمثابة المرآة التي تعكس وجه العمل الفني ولا يمكن بأيّ حال من الأحوال التخلي عنه أو تجاوزه لأنه هو الآخر فنان، كما هو الحال في تأويل العمل الفني في التشكيل على سبيل المثال، إنه صيرورة من إبداع إلى إبداع آخر، "إنه بلا ريب الطرف المُرسل إليه في كل سيرورة إبداعية، يحيط المنتوج الفني باهتمامه ويستقبله حسيا ووجدانيا وذهنيا، ولا ينتظر منه أن يتلذذ بالعمل الفني وأن يستمتع فيزيقيا وروحيا بقيمة الجمال فحسب بل أن يساهم أيضا، عبر معايشته للإبداعات الفنية، في بناء عوالمها الجمالية وتوليد قيمها الإستيطيقية. فالرؤية ليست فحسب فعلا بصريا محدودا بل هي أيضا رؤيا جوانية تستكشف وتستلهم وتفيض بالمعاني والدلالات (نفسه، ص14).

جماليات التلقي الجمالي

سبق وأشرنا إلى أن العمل الفني لا يكتمل إلا بوجود متلق لهذا الفن، واعتبر بهذا المعنى مشاركا في العملية الإبداعية، لأننا هنا لا نقصد أيّ متلقّ وإنما المتلقي المتذوق. وبالتالي كل عمل فني هو كذلك لأنه مشروط بمتلق، عموما ومتذوق قادر على التذوق والتأويل، لذلك يُشترط في العمل الفني متلق مؤول، قادر على ممارسة الحكم الجمالي، ليضمن للعمل الفني صيرورته الإبداعية.

"ولئن كان التلقي يطرح إشكالا في كثير من وجوه الإبداع وأنحاء التعبير والخلق الجمالي الإنساني، فإنه بالتأكيد يطرح إشكالات مضاعفة حينما يتعلق الأمر بالتلقي التشكيلي أو بصورة خاصة بتلقي الجمال في الفن التشكيلي" (نفسه - ص 20). لماذا التشكيل تحديدا؟ لسبب بسيط هو أن التشكيل هو المجال الفني الذي يكتنفه غموض في الفهم بين عامة الناس، حتى أنه ارتبط بالمحراب في الكثير من الأحيان، وكأنه شيء مقدس أو سماوي، والفنان التشكيلي يعيش نوعا من الغربة والاغتراب بين جموع البشر، إذ لا نخفي أن الفنان التشكيلي يختلف في بعض التفاصيل التي شخّصها التحليل النفسي حينما اعتبر الفنان مريض نفسي شأنه شأن المريض العُصابي، بمعنى أنه يعيش نوعا من القلق المجهول لدى الإنسان العامي معلوم لدى الفنان، أي قدرته على وصف ما تعيشه ذاته من قلق داخلي يُشهره في لوحته أو في موسيقاه....، ولئن كان الفنان بهذا المعنى فإنه لا يوحي بالقطيعة مع المجتمع في شيء، خاصة وأن هذا العمل (الفني) لا يبقى مسجونا في محرابه وإنما يعلن للمتلقي لتبدأ عملية التذوق فالتأويل.

متى توهّم الفنان أن عمله هذا بعيد عن الإدراك وليس في متناول المتلقي - وكأن عمله هذا بمثابة الحرز المهيب الذي لا يقتضي الفهم والإدراك - إلا واتسعت الهوة بينه وبين المتلقي خصوصا البسيط منه، ليصبح هذا العمل غامضا لا ينفع المتلقي في شيء، وبدل أن يلعب الفن دور الوسيط بلغة برغسون، يُصيب الإنسان بنوع من التشظي، والحال أن الأثر الفني حسب سارتر "لا يوجد إلا حينما نراه"، وهذه حجة على الفنان، لأنه يردم فجوة التلقي، فمتى "ضاقت دائرة التلقي إلا وضاقت دائرة الأثر الجمالي ونضبت من دون شك مجموع إمكاناته التأويلية وفُيوض معانيه".(نفسه - ص21).

لا يمكن للفعل التأويلي أن يتحصل في عمل فني لا يخرج إلى العموم، فحينما ينعدم التلقي الجمالي ينتفي التأويل، لأن هذا الأخير مثله مثل حصان طروادة لا يترك شيئا على هيأته وإنما يستغوره مبدعا مسالك أخرى وهذا التعدد في القراءات والتأويلات هو ما يزيد العمل الفني جمالا وبهاء.

في مفهوم التلقي

ينقلنا مفهوم التلقي من استقبال الفن، من طرف المتلقي إلى مشكلة هذا التلقي، والتي تتشكل معالمها في فهم وتأويل هذا العمل من طرف المتلقي المتذوق أو المؤول، الذي يُضفي على العمل إبداعا ما بدوره، وهذا ما يبقى حاضرا وبقوة في مجال التشكيل، الذي يصيب المتلقي العامي بنوع من العمى أو الغموض الذي يجعله منبهرا لا بالألوان والأشكال بقدر ما ينبهر بالغموض والاستسلام. يتساءل صاحب الكتاب؛ حول هل بالإمكان ربط التذوق بالممارسات الثقافية وبالأطر السوسيولوجية لبناء الجمال الفني أم بمحدداته السيميوطيقية والإستيطيقية والشعرية الهرمينوطيقية؟

إن تناولنا لمسألة التلقي الجمالي تضعنا أمام زاويتين أساسيتين في فعل التلقي؛ الأولى زاوية إستيطيقية والثانية سوسيولوجية، هذه الأخيرة تتعلق بالظروف الاجتماعية التي طبعت هذا الفن دون غيره، من خلال السياق العام لنشأة وتلقي العمل الفني.

هنا تحل شعرية التلقي محل شعرية التلقي، والطابع الاستهلاكي محل الحضور الميتافيزيقي، أي الظروف التي نشأ بها الفرد المتلقي واختلاف أنماط هذا التلقي هو ما ينعكس على تذوقه، وما يريد من هذا العمل، بمعنى أننا قد نشاهد العمل الفني بشكل جماعي ونتلقاه كذلك،

لكن لكل واحد منا تذوقه الخاص، إذ لا يمكن أن نفصل التلقي عن السياقات النفسية والاجتماعية والتاريخية، "فالأثر التشكيلي لن يعتبر أثرا جماليا إلا بمقدار ما يشكله ضمن انتظارات معينة وفي أفق تلق مخصوص. كما أن العالم الجمالي للأثر ليس عالما محايثا له، بل هو لصيق بمن يتذوقه ويستكشفه ويؤوله. فالأثر ليس موندا أو عالما مكتفيا بذاته على حد تعبير ليبنز، بل تتحدد مداراته ورهاناته من خلال الاعتراف به في الفضاء العمومي أو استعماله الجماعي عندما يقرر المتلقي أن يواجهه أو يستعد لذلك (نفسه- ص23).
بهذا المعنى الذي سبق ذكره، يصبح فعل التلقي خاضعا للتداول العام في الفضاء العمومي، فبمقدار الاهتمام بالفن وتلقيه في الفضاء العمومي يتصعد التلقي الفردي والجماعي في مراقي الجمال والعكس بالعكس، هنا يلزمنا الوقوف عند تصور العالم السيميولوجي البراغي موكاروفسكي الذي قابل في الأثر الفني ما بين الجهاز الجمالي والموضوع الجمالي، على اعتبار أن الأول يكتسي طابعا ماديا ينتهي حالما ينتهي العمل، والثاني الذي يستند على الأساس المادي التاريخ والثقافة، الذي يضمن حق المشاركة في التجربة الإستيطيقية. نجد رولان بارت قد "وضع الأثر الفني في صدارة اهتماماته الأدبية والسيميولوجية"، وتعتبر مقالته الشهيرة "الفن كواقعة سيميولوجية" إيذانا برفع الحيف عن المتلقي، و جعله مكونا إبيستمولوجيا لا غنى عنه في المعرفة الجمالية.. خصص جون بول سارتر الجزء الثالث من كتابه الشهير ما الأدب؟ لمشكلة التلقي حيث اعتبر في سياقات متعددة 1 ما الكتابة، 2 لماذا نكتب؟ لمن نكتب؟ أن العملية الإبداعية تقتضي فعل القراءة بوصفه فعلا ملازما لها على نحو جدلي" (نفسه، ص24). لذلك نجد موريس بلانشو يضع المبدع والمتلقي في مقام واحد أمام الإبداع الفني، بل لا ينكشف العمل الفني إلا في اللحظة التي يحضر فيها المتلقي، لأن هذا الأخير لا يتلقى العمل الفني بشكل عفوي فهناك قواعد قد تتأسس على المعرفة العلمية أو قواعد تتحصل بفعل الوجود التفاعلي داخل المجتمع، من خلال التربية والعادات والتقاليد، تسهم في توجيه هذا المتلقي، بالإضافة إلى المتذوق الناقد الذي يسهم في تفعيل دلالة العمل الفني.

من التذوق إلى الحكم الجمالي

إن أول خطوة في مجال التذوق الفني هي ألاّ نكتفي بالنظرة العابرة للعين، بل يجب أن نعيش في الأشياء التي نلاحظها ونشاهدها أمامنا ذلك لأن كثيرا من التصوير ما قد يكون مجرد صورة فوتوغرافية ملونة، كما يمكن أن يكون الأمر كذلك في حالة أخرى. ويكون من الأهمية بمكان، أن يشاهد التصوير معبرا عن أسلوب الفنان والطابع الخاص به في طريقة التخطيط والتلوين وقدرته على إبراز ملاحظاته الخاصة، وما يريد التعبير عنه في الأشياء من أمور تتعلق بهذه الأشياء، بحيث نشعر في الصورة أو اللوحة بذاتية الفنان وعمق نظره الخاص بموضوعية العمل الفني، وعلى ذلك يكون مستوى التذوق بحسب قدرة المشاهد على استيعاب كل هذه الجوانب فيما يلاحظه في مختلف نواحي العمل الفني، لكن فهم العمل الفني وخاصة منه التشكيل تحوم حوله مجموعة من الصعوبات وقد نجد هذا التيه حاضرا في لوحة الرسام البلجيكي روني ماغريت (الشرط الإنساني)، التي ذيلها بتعليق طريف "ينبه فيه كل من يشاهد لوحته إلى أنه سيجد نفسه فيها أمام نافذة داخل غرفة، وفوق النافذة تطالعه لوحة أخرى تمثل، بالضبط، جزءا من المشهد الطبيعي الذي تحجبه هذه اللوحة، فالشجرة الماثلة في اللوحة تحجب الشجرة التي خلفها في الخارج بحيث أن الشجرة التي تطالعه من داخل الغرفة هي عينها في الخارج" (نفسه، ص: 39)، يشير صاحب الكتاب إلى أن ما قاله روني ماغريت يمثل في نظره وضعية المتلقي التشكيلي، بحيث يجد نفسه مسيّجا بمجموعة من الأسئلة المؤرقة من قبيل كيف نتلقى المنجز الفني؟ وكيف ننفذ إلى حقيقته ونمسك بدلالاته المنفلتة؟ هل ينبغي تذوقه من جهة مفعولاته الحسية والوجدانية أم يتعين العمل على تفسيره وتمثله على وجهة النظر العقلي؟
يستحضر مؤلف الكتاب وجهتا نظر في علاقة العمل الفني والمتلقي، فبينما يذهب بعض الباحثين إلى التأكيد على أن المنجز التشكيلي يُعطى للمتلقي في هيأة نص أي كمجال حيوي وكفتن ضرورية لا بد من التواصل مع عناصرها ومكوناتها، وبتعبير آخر كمنتوج أو مادة إبداعية دينامية لها مقاصد مأمولة قابلة للقراءة والتحليل والتركيب والمعايرة والتذوق والنقد الجمالي، يؤكد آخرون على أن هذا النص التشكيلي يتعين مقاربته في كليته على الطريقة الجشطالتية، أي كنص وكسرد بصري مفتوح على القراءة الكاملة لكافة مكونات النص البصري الكلية والفرعية والجزئية (نفسه، ص 40).
بهذا المعنى يصبح العمل الفني نصا سرديا بصريا، لا تكفي فيه الحواس والمهارة، دون فلسفة فن بأبعادها الجمالية التي تمكن


أحمد عبدالعال

المتلقي من تذوق العمل الفني، ولكي يرتقي هذا المتلقي إلى درجة الحكم والتأويل يكون عليه لزاما الجمع في التلقي ما بين الفعل(العقل) والانفعال (الإحساس).
لا يتحصل التذوق خارج العمل الفني، أي أن كل تذوق فني هو مرتبط بالعمل الذي يتلقاه، هنا نستبدل مفهوم التذوق بالأثر الفني، بمعنى حضور المتعة الجمالية، وعليه يمكن التسليم بقاعدة لا وجود للمتعة الجمالية "خارج العمل الفني، بل هي متعة موجودة داخله" (نفسه – ص 41).
بالرجوع إلى التذوق نجده يعود في دلالته الحسية إلى قوة منبثة، أي منتشرة في العصب المفروش على جرم اللسان تُدرك به الطعوم، وتمتد هذه الدلالة لتصف حالة وجدانية شبيهة بحالة السكر الذي يطرأ على العاشق بعد تذوق شراب العشق" (نفسه، ص 42)، والتذوق يحضر فيه نوع من تجاوز الاختلاف، أو لنقل تذويب للفروق المفترضة ما بين المتذوِّق من جهة والمتذوَّق، وهذا التوحد هو ما يخلق التذوق. كما أن مفهوم الذوق يشير إلى ملكة الحكم على الجميل وإلى القدرة على التمتع بجمال الفن وتذوقه، وهو في نهاية المطاف اتحاد بين الرائي والمرئي، أو على حد بول فاليري الذوق يتشكل في مقابل مظاهر مختلفة من النفور، إنه وحدة توحد المدرك بالعمل المدرك، حتى وإن بالغنا في التنصيص على الخلفية الفلسفية، وما

يراكمه المتذوق من مهارات، تمكنه من الفهم والتفسير والتأويل إلا أن الحلقة الأهم في هذه العملية هي الذات، إذ أن هذه الأخيرة هي التي بمقدورها بناء الحكم الإستيطيقي، بمعنى ألاّ ينشد أيّ منفعة في حكمه الجمالي، "كما أن المتلقي يُترجم عبر حكمه الذوقي خبرته الجمالية ويفصح عن اللذة التي يستشعرها إزاء موضوع جميل، من غير أن يتأسس مع ذلك على مفهوم مخصوص على عكس حكمنا مثلا على الفعل الخير" (نفسه، ص 43).

التذوق الجمالي، هو فعل يستند على لذة ذاتية، بإمكانها أن تكتسي طابع الكونية، وهي كونية بالقوة لا بالفعل. يرى ديفيد هيوم أن "الجمال ليس خاصية ملازمة للأشياء ذاتها، بل يوجد فحسب في فكر من يتأمله، وكل فكر يتمثل جمالا مختلفا"، بهذا المعنى يمكن اعتبار مسألة تذوق الجمال رهينة بالمجتمع، فالتنشئة على تذوق الفن بألوانه وأشكاله، هي ما تخلق في الإنسان درجة مّا من الحكم، على اعتبار هذا الأخير هو "القدرة على التفكير في ما هو خاص بوصفه يندرج ضمن ما هو كلي وعام، وإذا كان ما هو كلي (القاعدة العامة أو المبدأ الشمولي) معطى، فإن ملكة الحكم التي يستغرق فيه العام الخاص تكون ملكة محددة، لكن حين لا يعطينا سوى الخاص الذي لا نعرف قاعدته الكلية فإن ملكة الحكم تغدو حينئذ ملكة تأملية، وحين تفكر الذات في ما هو خاص، فهي تصدر حكما عليه أيّ تخلع محمولا على موضوع ما، على نحو يغدو فيه المحمول أو الخاصة الحملية محددين للموضوع" (نفسه، ص44).

لقد حدد إيمانويل كانط شروط الحكم بالجميل، من حيث الكيف والكم والجهة والعلاقة، فالأول (الكيف) حدد الجميل بأنه ما يسرنا بغير أن يترتب على سرورنا به منفعة أو لذة حسية، ومن هنا يختلف الجميل عمّا يسبّب اللذة أو ما يرضي الحاجة الجسمانية، أما من حيث الكم يعرف الجميل بأنه ما يسرنا بطريقة كلية وبغير استخدام أيّ تصورات عقلية، فوصف للشيء بأنه جميل لا يستند على أدلة عقلية وبراهين منطقية ومن ثم فسرورنا وبهجتنا بالجميل لا ترجع إلى دوافع شخصية وأسباب خاصة وهو ما يفترض اشتراك الجميع في الاعتراف بقيمته الجمالية، ومن حيث الجهة يرى إيمانويل كانط أنه يتصف بأنه حكم ضروري أي عكسه مستحيل، لما للإنسانية من نزوع كوني نحو الجمال، أما من حيث العلاقة فالجميل يتصف بكونه يوحي بالغائية بغير أن يتعلق بغاية واحدة ووحيدة.

إن الحكم الذوقي في نهاية المطاف تحكمه الحساسية، وليس العقل. هذا السكن المجهول هو ما يضفي عليه طابع الإبداع، وهو سر إذا ما كُشف زال سحره، فيظهر للمتلقي في شكل عمل فني، وإذا كان المنجز الفني لا يخضع للمنطق، فهو عبارة عن تجربة شعورية أو لا شعورية، فكيف لنا أن نحكم عليها بغير الإحساس والخاطرة؟ وكجواب عن هذا السؤال يقف كانط موقفا "نقديا من وثوقية النزع العقلاني من جهة، ومن ريبة النزع النسبي من جهة أخرى، فضد العقلانية يعلن كانط رفضه ربط الحكم الجمالي بمفاهيم قبلية ومقتضيات عقلية، وضد الاختبارية، يرفض اعتبار الجميل محض إحساس" (نفسه - ص 48)، وهو بهذا يجعل الحكم الجمالي يعيش بين النسبية في مقابل الإطلاق، والذاتية والكونية، إنه البين بين، لأنه في النهاية يرتبط بالعين الناظرة في العمل الفني.

في نقد الإستطيقا الكانطية

يقوم الحكم الكانطي كما سبق وأشرنا إلى ذلك على تمثل الجميل كغائية دون غاية، إنه حكم يرتبط بالسياق السوسيوثقافي، ويرتبط بتحسين وضعية معينة كالانتساب إلى وضع راق، فكلما تعرض الفرد إلى تربية فنية في البيت والمدرسة تولد لديه الحكم، هنا بالذات يصبح المتحكم في بلورة الحكم هو المجتمع، الذي يستمده الفرد من المعيش اليومي (التقاليد، العادات)، أو ما يسميه بورديو بالإستطيقا الشعبية" فإذا كان كانط يرسم خطا فاصلا بين ما يروق وما يفيد، وبين الحكم المعرفي والحكم الذوقي، وإذا كان أيضا يسمو بالجميل عن كل وازع وظيفي وبراغماتي، فإن الطبقات الاجتماعية التي تنتظر حسب بورديو من كل صورة أن تضطلع بوظيفة ما، "حتى وإن كانت وظيفة العلامة فهي تكشف في سائر أحكامها عن الإحالة الصريحة إلى معايير الأخلاق أو إلى قواعد التوافق" (نفسه، ص51)، وتبعا لذلك نجد المتلقي العامي - الذي تحكمه صورة واقعية براغماتية، في علاقته بالفن - ينزع إلى الأعمال التي تلائم حاجاته وأهواءه، بشكل لا يخرج عن العالم المرئي، وكل الأشياء التي تعرض في الفن وهي مغيبة عن حدود إدراكه، نجده يعارضها باسم الدين والعادات والأخلاق، أو يعتبرها شيئا عبثيا وفقط لا غاية ترتجى منه.

طبعا هذه العلاقة بين المتلقي العامي والفن، هي في الصميم تعبر عن إستيطيقا شعبية التي لا يقوم فيها التلقي على فكرة التجرد في الحكم ولا على التذوق الفني الخالص، وإنما هي عبارة عن محاكاة للواقع المعيش وفقط، بمعنى أن المتلقي البسيط يثيره الفن الذي يسقطه على موضوع ملموس ومعيش لا غير، وهو تذوق شعبي، عاجز عن "إدراك مقامات التميز، لأنه مشدود إلى ما هو أمبريقي وحسي محكوم بإملاءات أخلاقية، ولكن ما تفعله الإستيطيقا الكانطية هو أن كل ذوق فني سيظل ذوقا مشروطا ولا يرقى إلى الذوق الفني الخاص، ببساطة لأنه لا وجود لذوق كوني خاص بل هناك أذواق فنية بصيغة الجمع أي تفضيلات تكشف بصورة عملية عن اختلاف محتوم"، وقد ميز بير بورديو بين إستطيقا فلسفية وأخرى شعبية، هذه الأخيرة تشكل مجالا رحبا للمتلقي العامي أو البسيط، (نفسه، ص 52)، فهل يمكن تهذيب الذوق المتوحش؟ من المؤكد أن الفن وخاصة منه الرسم استشعر أهمية التواصل مع المتلقي من خلال تمكنه من ولوج الفضاءات الخاصة بعرض الأعمال الفنية، وأيضا بتنويع طرق عرضها حتى يستطيع المتلقي الكوني - بعيدا عن الحدود الجغرافية والدينية والعرقية - أن يحظى بمشاهدة أو قراءة العمل الفني وهذا كله راجع إلى الحرية التي عرفها عصر النهضة، إذ استطاع الفرد أن يتخلص من سلطة الإكلروس ومن سلطته الرمزية على علم الأيقونات.

وهو الأمر الذي عاشه المغاربة في ستينات القرن الماضي من خلال عرض الأعمال الفنية في الفضاء العمومي، وبالتالي تمكين المتلقي الشعبي أو العامي من معاينة العمل الفني عن كثب ومن أجل "جعل الفن أكثر شعبية وأيضا من أجل جعل الشارع يستعيد عيده المفقود" (نفسه، ص55). لكن وبالرغم من إيصال العمل الفني إلى المتلقي وتمكينه منه في الفضاءات العمومية، يبقى هناك مشكل يرتبط بغياب التربية على الفن، هو ما يجعلنا في صلب مشكل قد لا ينفع النقد في تجاوزه، لأنه - مجتمع - يعاني من أزمة في الذوق الجمعي، الأمر الذي يحول دون تشكيل ذاكرة جمالية مرجعية لدى المتلقي خاصة في التشكيل. لتجد الإستطيقا نفسها أمام باب موصد، لأننا في المجتمع المعاصر نعيش على وقع متغيرات مست بدورها مفهوم العمل الفني، فلم تعد الإستطيقا الفلسفية تستجيب لمتطلبات الواقع، وقد وقف مؤلف الكتاب عند مارسيل دوشامب الذي وضع - زمن الانعطافة الدادائية - الإستطيقا الكانطية موضع مساءلة:

أولا: فيما يتعلق بالتمييز الكانطي بين الفني والتقني أو المنجز والمعطى.

ثانيا: فيما يتصل بالعمل الفني الذي لم يعد موضوع لذة يستشعرها المتلقي بل موضوع إثارة وصخب واستنكار.

ثالثا: فيما يتصل بمفهوم الجمال الذي فقد هالته القدسية وبريقه الكوني ليصبح مواضعة واصطلاحا ليس إلا.

رابعا: فيما يتعلق بمفهوم الفن ذاته والذي يقترن بالسمو والتجرد والتعالي بل أضحى يشمل أيضا الفن الوحشي والمقزز والمنفر والخارج على التعاقدات والنافر حتى.

خامسا: فيما يتعلق بشخص الفنان الذي غدا اليوم فنانا يرسم بحرية كبيرة ويفرض جمالياته الخاصة.

سادسا: فيما يتصل بالقيمة الفنية التي لم تعد تكمن في الموضوع الفني بل الآثار والمفعولات والوضعيات المحيطة بالإنتاج الفني وبالتالي لم يعد الأمر يتعلق بماهية لا زمانية بل بحالة ظهور أو تمظهر زماني بل محدود بالزمن (نفسه، ص 59).

لقد وُجهت سهام النقد إلى الإستطيقا الفلسفية، بما هي ميتافيزيقا الفن، من جهة ومن جهة ثانية لأن أغلب الإستطيقا الفلسفية لم تتناول الفن لأسباب فنية صرفة، بل حضر الفن فيها - الفلسفة - كنسق فلسفي عام، كما هو الحال في فلسفة "شوبنهاور ونيتشه وهيدغر بدورهم لم ينصرفوا لمسألة الفن إلا لبواعث فلسفية أكثر منها فنية أو إستيطيقية وهو الأمر الذي يجعلنا في كل مرة نقارن بين مكانة التلقي الجمالي في الوعي الجمعي مقارنة بالتلقي الأدبي.

يمكن القول إن العمل الفني لا يُقدم رسائل، لأن الفنان حينما يضع نصب عينيه رسالة ما، يحصر الفن زمانيا ومكانيا، وبالتالي نحكم على العمل بالزوال. إن الفن لا يقدم أي شيء أي أنه يقدم كل شيء. لأن ربط العمل الفني برسالة ما يُصبح خاضعا للحكم الأخلاقي وليس للحكم الجمالي، ولأنه كذلك؛ يبقى في حاجة للتأويل، وبهذا الأخير يستطيع المتلقي أن يشارك الفنان في العملية الإبداعية التي تُخرج المنجز الفني إلى حيز الوجود.

باحث من المغرب

مراجع:

• الجميل ونظريات الفنون دراسات في علم الجمال، رمضان بسطاويسي محمد كتاب الرياض العدد الخامس والعشرون-يناير-فبراير 1996.

• ما هو الفن؟، ترجمة محمد عبدو النجاري، ليف تولستوي دار الحصاد، الطبعة الأولى 1991.

• أصل العمل الفني، مارتن هايدغر، ترجمة أبوالعيد دودو، منشورات الجميل الطبعة الأولى2003.

أمجد ناصر
في مُلاحقة العَلامة

موزة عبدالله العبدولي



يُلاحق الشاعر الأردني أمجد ناصر (1955 - 2019) علاماته الكونية في ديوانه "كُلّما رأى علامة" الصادر سنة 2005 عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ليصبح ترقّب العلامات هو جوهر التجربة وشعلتها، فحالة الانتظار موصولة ببشارة المعنى الضمنيّ للعلامة، هذه المعاني التي تتصل بالاختيار الأمثل، والإرشاد الكونيّ لمستقبلٍ أكثر ازدهاراً. لكن للعلامة أسرارها المكنونة، وتأويلاتها المتُعددة في فضاء التفسير، ففي رحلة الاقتناص تتسيَّد حالة القلق الدائم والإحباط المدقع من عتبة الانتظار، أو في أسوأ الخيبات؛ التأويل الخاطئ للعلامة.

وباعتبار العلامة معنى غامضاً ومطمئناً في آن، ارتبطت العلاقة بشكلٍ طرديّ بين ظهورها الجليّ وتحقق الأمل، كما يقول الشاعر:

"الأمل ليلٌ آخر لم يعد
مستطلعو الفجر من جبهته.
انتظرتُ.
لكن الإشارةَ،
طلعة الضوءِ
تلويحة اليد
ضلّتْ طريقها."

يتشكّل معنى العلامة في كونها أملاً، لكنه أمل يتوارى، لأن محاولات الانتظار الرتيبة لم تحقق رجاءها، والأمل ما هو إلا ليل حالك لا فجر بعده، لتصبح سيرورة الآمال والزمن -المهدور في الترقب - حلقة مفرغة أمام العلامات المفقودة، وهي في أضعف حال؛ علامات ضئيلة (إشارة - ضوء - تلويحة)، لكنها الوهج الذي يمنح النفس الطمأنينة، لذا يستحيل للطمأنينة أن تتحقق بغيابها.

يقول في نص آخر:

"واقفُ تحت بُرجِكِ المرصودِ
بين السّهمِ والعين الآمرةِ.
علامةٌ تُميتُني
علامةٌ تُحييني
والحَيْرَةُ وحدَها يقيني.
يدٌ أقصرُ من فرحةِ الأختِ تمتدُّ إليّ
فأرفع يدي، هكذا لنهارٍ
بلا إمارةٍ."

تُهيمن فكرة العلامة لتصبح هي الحكم والفيصل، على الرغم من معناها المُبهم، إذ صار استقراء العلامات هو الغاية، لكنها مخاطرة معقودة باستسلام مطلق للآوضوح "والحيرة وحدها يقيني"، فنظرة المحبوب تُرسل معانٍ غائرة بين الوصل والتمنّع. وبين هذين التناقضين (الإحياء والإماتة) تتسع مقبرة الإحباط.

إسماعيل نصرة

وفي رحلة التقصي عن العلامات، تُصقل الحكمة، يقول:

"العلامةُ تظهرُ لمن يتولّى؛
تقودُ الأعمى إلى ما رأته يداه
وتمنحُ اللاهي مُستحقات اليقظة."

أمام لهفة قراءة العلامات وتصيّدها في كل ملامح الحياة، يظهر معنى "التولّي" والإعراض بشكلٍ يتصادم مع حالة التشوّق المستعرة، فالمترقب لم ينل علامته، وأدرك باحتراقهِ أن العلامة تُمنحُ لمن نسيها، في حين تظهر حالة العمى لتصبح رمزاً في ثنايا القصائد، فهل مُنح الأعمى موهبة استبصار العلامات؟ أم أن عمى القلب حاجبٌ لنور العلامة؟

يقول في مقاطعٍ قصيرة عنوانها "ثلاث إشارات في طريق الأعمى [4]:

"الثلاث
قلن لمن ظنَّ نفسه مكيناً على الأرض:
امشِ هوناً!
**
ثلاث قُبّرات فرّت أمام الأعمى
الذي يغذُّ الخُطى..
الهاوية تُرهفُ السمع.
**
الإشارات الثلاثُ التي صادفتني
على الطريق أومأتْ إلى الجبل
لكنني مضيتُ إلى الوادي
قِصَرُ نظرٍ!"

تتكثف العلامات لتصبح ثلاثاً بزيادة التوكيد، فهذه العلامات التي تحاول أن تحمل معانٍ ضمنية في الإرشاد، كدعوتها للحكمة "امش هوناً" أو استحثائها للمجد "أومأت للجبل" أو تنبيهها للنجاة من السقوط "فرّت أمام الأعمى"، لكن مُتلقي العلامة عجولٌ، وأعمى، وضعيف بصرٍ لم تستطع كل هذه الإشارات إنقاذه، فالمشي بعُجالةٍ كان مآله الندم، والمضي في الوادي كان اتجاهاً خاطئاً نحو الحضيض، وما الهاوية التي تترقب سقوطه إلا الهلاك بعينهِ.

يجيء تتبع العلامة بوصفه موضوع عتابٍ، فالأم قلقة على ابنها الذي ما فتئ



يُلاحق العلامات، تقول الأم:
"ماذا جنت يداكَ من طيرانك الخرافيّ
فوق الشتاء والصيف؟
العلامةَ
هل لها غيرُ ما أعطتهُ لسابقين
شبّوا
وشابوا
وأوحشوا بنات نعشٍ قبلك؟".

تحاول الأم تفكيك منطقها في استحالة أن يعلق المرءُ مصيره بالعلامات، وإلا قد جنى على نفسه بالتيه، وتستشهد بالأولين الذين شبوا وشابوا بانتظار العلامة التي لا تجيء. وتجدر الإشارة هنا بأن مطلع الديوان كان الإهداء متفرداً بالأم الراحلة: (إلى فضّة، أمي، ذاهبة لتؤنس التراب)، الأم التي كانت وصيّتها أن يكف ابنها عن ملاحقة العلامات، لتأتي القصائد كرسالة اعتراف بالهلاك التي تحقق، فالقصائد تراوح بين إيمانٍ متشبث بأصغر الإشارات، ومونولوجيات تحطّم الفكرة المستحوذة "عيني لا تغرّها العلاماتُ" [7]، بالإضافة إلى حالة التفاجؤ من سرعة مرور العمر، وظهور الشيب، واقتران هذه الأسئلة الوجودية من جدوى الأمس، وأضواء الغد أو ظلامه.
وفي نهاية المطاف تتجلى العلامة بوصفها مرشداً وهادياً تُطمئن الضال والحائر، كما استرشد الرحّالة بالنجوم، واقتفى البُداة بالأثر، وتبين بذلك أن علامات الكون لا يمكن التقاطها إلا ببصيرة القلب وحدها، وإن عُميت البصيرة، أدرك المرءُ جرف هاويته، فـ"الهاوية تُرهفُ السمع".

كاتبة من الإمارات

صورة بوتين في عيون الفلاسفة

أبوبكر العيادي

منذ غزو أوكرانيا، ما انفك السّاسة والمحللون السياسيون في فرنسا يتنافسون في وصف الطبيعة اللاديمقراطية للسلطة التي يمارسها فلاديمير بوتين في روسيا، حيث تجرى في العادة انتخابات، ولكن غالبا ما تكون فقط لفرض أمر واقع، بسبب غياب الضمانات الديمقراطية كما هو الشّأن في البلدان الغربية، ذلك أن المعارضة مكمّمة، وزعماؤها في السجن أو المقبرة أو المنفى. مثلما يختلفون في وصف بوتين نفسه، ضابط المخابرات السابق الذي رمت به الأقدار والصدف العجيبة إلى سدّة حكم قوة عظمى. فهل هو طاغية، أم مستبدّ، أم دكتاتور؟

لقد تعودنا أن نخلط بين تلك المصطلحات ونسم بها مجتمعة الشخص الواحد، والحال أن الفلاسفة يميّزون بين الطغيان والاستبداد والدكتاتورية، وسنحاول في هذه الورقة أن نعرف أيها ينطبق على الزعيم الروسي من خلال ما ورد في كتابات ثلاثة فلاسفة هم على التوالي أفلاطون ومونتسكيو وكارل شميت.

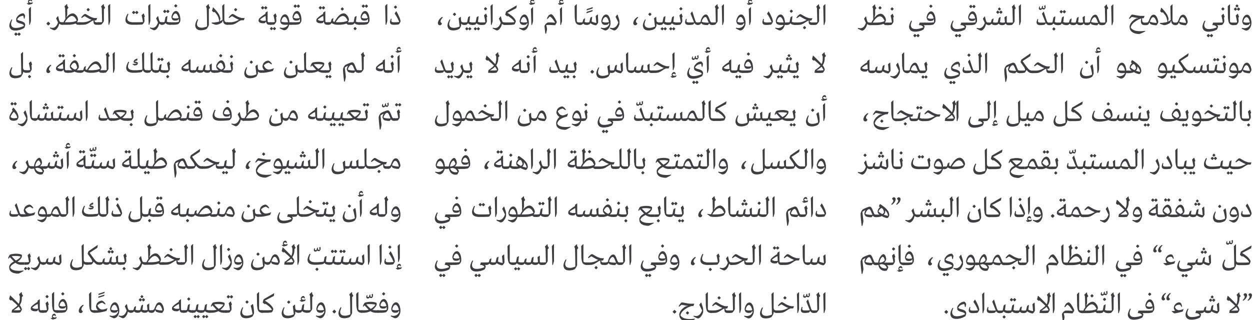
لئن كان أفلاطون من أوائل من حللوا خصائص الطاغية tyran، لكونه مناهضًا للديمقراطية، فإنه لا يريد أن تختلط صورة الفيلسوف الملك، الذي يودّ أن يعهد له بحكم مدينته الفاضلة، بصورة الطاغية. ففي الكتابين الثامن والتاسع من "الجمهورية" يبين أفلاطون أن الطاغية، المتحدر من الشعب الذي يبدأ بامتداحه، دائما ما يشعل فتيل الحروب ليرغم ذلك الشعب على منحه سلطة مطلقة. ثمّ لا ينفك يفرط في استعمال تلك السلطة، وقد استبدّ به رغبته وحدها، حتى تزداد نفسيته اختلالا، فما يلبث أن يصبح ساهدًا، ومدمنا على الخمر، ومهووسا بحبّ الذات، ومجنونًا في وجه من الوجوه. وعندما يفقد أصدقاءه، لأنه تنكر لهم جميعًا، ينتهي به أمره إلى العيش وحيدًا في أغلب الأوقات، منغلقا على نفسه في بيته، حاسدًا كلّ من يتنقل ويسافر بحرية.

وإذا كان الفيلسوف الملك، ذو الأصل الأرستقراطي، المجبول على الفضيلة، يحكم برشد وعدل، وشجاعة واعتدال؛ فإن الطاغية عبد حقيقي، محكوم بالدّناءة القصوى، رغم البذخ الذي يحيط به. وهو إلى ذلك سفّاك دماء، حتّى أن أفلاطون يشبهه بالإنسان الذئب (lycanthropos). فهل ينطبق ذلك على بوتين؟ ليس تمامًا، يقول أهل الذكر، فلئن كان في ميله إلى الحرب ونزوعه إلى البرانويا وجنون العظمة بعض سمات الطّاغية، فلا شيء في سلوكه يدل على نفسية مضطربة أو مختلة.

فهل هو إذن مستبدّ؟ (despote). لقد ظهرت هذه العبارة اليونانية الأصل (وتعني ربّ البيت) في العصر البيزنطي، ثمّ راجت على ألسنة تجار فينيسيا في حديثهم عن قائد الإمبراطورية العثمانية، وقد أخذها مونتسكيو من بعدهم في "روح القوانين"، حيث اختارها بوصفها شكلا جديدا من الحكم يقع بين الملك والقائد الجمهوري. وفي رأيه أن المستبد شبيه بالطاغية في شراهته وميله إلى الملذّات، بيد أنه يختلف عنه، بثلاثة ملامح مخصوصة، حسبما لاحظه في الأنموذجين الصيني والتركي: أولها أن السلطان يعتمد، في بسط نفوذه على فضاء جغرافيّ شاسع، على نقل نفوذه المطلق حسب نظام تراتبيّ متسلسل، على نحو يكون فيه الوزير هو المستبدّ، ويغدو كلّ ضابط هو الوزير. نقل السلطات كاملة بهذه الكيفية لا يخلق أنظمة وسطى تسمح بتلطيف ممارسة السلطة، لا، بل يساهم في غرس مخافة السلطان في قلوب أفراد الشعب في كلّ نقطة من الإمبراطورية.


فلاديمير بوتين - صورة هجينة من القيصر والقائد التوتاليتاريّ


كارل شميت - الدكتاتور ليس طاغية، لأنه لا يستطيع تحوير القوانين السارية

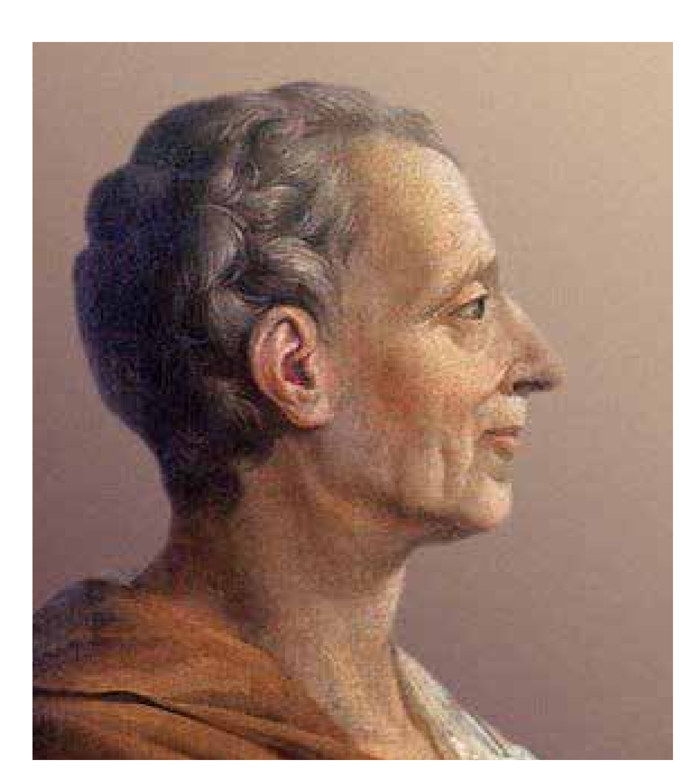


وثاني ملامح المستبدّ الشرقي في نظر مونتسكيو هو أن الحكم الذي يمارسه بالتخويف ينسف كل ميل إلى الاحتجاج، حيث يبادر المستبدّ بقمع كل صوت ناشز دون شفقة ولا رحمة. وإذا كان البشر "هم كلّ شيء" في النظام الجمهوري، فإنهم "لا شيء" في النّظام الاستبدادي.

وثالث تلك الملامح أن المستبدّ، لكي يحافظ على إمبراطوريّته، يميل إلى تدمير كل ما يحيط به وعزله، وإذا كانت الجمهوريات تتّحد لضمان أمنها، فإن الدول الاستبدادية تسعى إلى ضمان أمنها بعزل جانب من أراضيها وتصحير الحدود لجعل جسد الإمبراطورية بعيد المنال، عصيّا على كل من تحدثه نفسه بغزوه.

إن ما يصفه مونتسكيو يوافق شخصية بوتين في أكثر من نقطة: فأوامره تنفّذ في الحال، وشعبه يخشى معارضته، وموت الجنود أو المدنيين، روسًا أم أوكرانيين، لا يثير فيه أيّ إحساس. بيد أنه لا يريد أن يعيش كالمستبدّ في نوع من الخمول والكسل، والتمتع باللحظة الراهنة، فهو دائم النشاط، يتابع بنفسه التطورات في ساحة الحرب، وفي المجال السياسي في الدّاخل والخارج.

لم يبق إذن إلا وصفه بالدكتاتور، والمعلوم أن الدكتاتور، الذي ظهر في العصر الروماني القديم، يتميّز عن بقية أوجه الحكم الفرديّ بالعلاقة التي تصله بالقانون. وهذا ما تناوله رجل القانون والفيلسوف الألماني كارل شميت في كتاب "الدّكتاتورية"، وهو عبارة عن دراسة تاريخية في تحولات ذلك النظام الفريد الذي ما لبث أن فتن ألمانيا وقادها إلى الدّمار. يقول شميت إن الدكتاتور في الأصل قاض روماني استثنائيّ تمّ فرضه بعد إقصاء الملوك حتى يكون ذا قبضة قوية خلال فترات الخطر. أي أنه لم يعلن عن نفسه بتلك الصفة، بل تمّ تعيينه من طرف قنصل بعد استشارة مجلس الشيوخ، ليحكم طيلة ستّة أشهر، وله أن يتخلى عن منصبه قبل ذلك الموعد إذا استتبّ الأمن وزال الخطر بشكل سريع وفعّال. ولئن كان تعيينه مشروعًا، فإنه لا يخضع للقوانين طيلة ممارسة وظيفته، غير أن سلطته ليست مطلقة، وهو ما ينفي أن يكون الدكتاتور طاغية، لأنه لا يستطيع تحوير القوانين السارية أو إبطال الدستور أو إلغاء تنظيم السلطات العامة، أو سنّ قوانين جديدة. فعمله خال من النزوات، وإذا كان له الخيار في استعمال الوسائل كالقوة أو الخدعة، فإن من واجبه أن يحقق وضعا ملموسًا تحدده الضرورة وحدها. ولذلك أطلق عليه شميت صفة "مفوّض فعل".


مونتسكيو - المستبدّ هو من يقيم سلطته على ترهيب الشعب


أفلاطون - االطاغية عبد حقيقي، محكوم بالدّناءة القصوى، رغم البذخ الذي يحيط به

بيد أن الدراسة التاريخية لتطور الدكتاتورية تبين أن في الدولة الحديثة نوعا من الخلط بين محدودية ممارسة السلطة السيادية أو لامحدوديتها. وقد لاحظ شميت في تحليله لدستور فايمار، الذي تمّت صياغته عام 1919، أن ثمة تناقضات نتجت عن مزج دكتاتورية سيادية بدكتاتورية مفوّض. فرئيس الرايخ يستطيع، عملا بالبند 48 من الدستور، أن يعلن حالة حصار وهمي بشكل مشروع، وهو ما يسمح له بتعليق الحريات الفردية لمدة زمنية، قد تطول وقد تقصر حسب مشيئته، باسم الدفاع عن أمن المواطنين. ما يعني أن القانون في الدولة الليبرالية الحديثة في نظر شميت يتوقع بنفسه أن يتمّ تعليقه، ويقبل إدماج الدكتاتورية بوصفها إمكانية خطيرة توهَب لمن يَحكم. فقد كتب يقول في "التيولوجيا السياسية" عام 1922 "سياديٌّ من يقرر الوضع الاستثنائي."

فهل يكون بوتين دكتاتورا بالمعنى الذي ذهب إليه شميت؟ نعم في وجه من الوجوه، يقول بعض المحللين، ما دام قد برر تدخله في أوكرانيا بقوانين قائمة، إذ أكدّ يوم 21 فبراير 2022 "الجمهوريتان الشعبيّتان في دونيتسك ولوغانسك طلبتا مساعدة روسيا. وعملا بالبند 51 من الفصل السابع من ميثاق الأمم المتحدة، وموافقة مجلس فيدرالية روسيا، قرّرتُ القيام بعملية عسكرية خاصة." ولكن بعد اعتدائه على كامل التراب الأوكراني، تحولت عمليته العسكرية، التي أوهم بأن دافعها حماية الشعوب الناطقة بالروسية في الأراضي التي تمّ ضمها عام 2014، إلى غزو عسكريّ، وفقدت بذلك بعدها "الشرعيّ" بالمعنى الذي تتوقع فيه الدولة الحديثة "حالة استثنائية".

وأيّا ما تكن النعوت التي يوسَم بها، وبالأحرى يوصَم بها، بوتين من طرف المحللين الغربيين، فإن الرأي الأصوب أن الرئيس الروسي يبدو أقرب إلى كونه وريث رؤية جيوسياسية كلاسيكية للعالم، تقوم على إخضاع الدول المجاورة وفرض تبعيتها لموسكو، أو غزوها وابتلاعها باسم أيديولوجيا قومية، فهو صورة هجينة من القيصر والقائد التوتاليتاريّ. ولئن تشبه بالمستبدّ الشرقيّ، فإنه يقدّم في الواقع صورة متعدّدة الأشكال لمتفرّد بالسلطة يقينه الوحيد أن السياسة ليست سوى علاقة قوى، وأن الحكم يعني الإكراه والتدمير.

كاتب من تونس مقيم في باريس



أزمة معيشة جديدة وأزمة ثقافة قديمة

هيثم الزبيدي

لا أعرف إن كانت سبحة مقاطعة الثقافة، أو المنتج الثقافي، في عالمنا العربي قد اكتملت بانفجار أزمة المعيشة الأخيرة. يصور لك الفرد العادي في بلادنا كلفة الاهتمام بالثقافة وكأنها كلفة باهظة وفوق تحمل ميزانية الموظف. مررنا بمراحل طويلة من التملص وعدم الاعتراف بأن المشكلة أساسها عدم الاهتمام وليس عدم توفر الإمكانية المادية. ما هي هذه الكلف وكيف تقارن بمعدلات الدخل في العالم العربي، تبدو أسئلة جدلية بلا إجابة وافية.

بداية، ولطرح الأمر موضوعيا، ينبغي استبعاد مواطني منطقة الخليج من قضية الكلفة الباهظة. معدلات الدخل في دول الخليج للمواطنين ولنسبة معقولة من الوافدين العرب مرتفعة. من الصعب تخيل أن شراء كتاب أو مجلة أو تذكرة مسرح تعد مشكلة ينبغي التحسب لها في الميزانية الشهرية، لا قبل أزمة المعيشة ولا بعدها. لا أظن أن تذكرة عرض مسرحي ستزيد عن تذكرة حضور حفلة لنانسي عجرم أو جورج وسوف أو محمد رمضان. القاعات تبدو مكتظة، ومديرو الحفلات لا يحتاجون إلى الكثير من الترويج لاجتذاب الحضور. الدخول إلى المتاحف والمعارض في الخليج مجاني أو شبه مجاني، ولكنها تشكو من انعدام الزائرين.

الحجة التي تسبق ضيق الحال لدى بقية مواطني العالم العربي كانت أن الكتاب غالي الثمن. أي كتاب غالي الثمن. لو بيع بدينار أو خمسة دنانير أو عشرة هو غالٍ. نسف عالمنا العربي قواعد النشر بسبب هذا التشكي. صار المؤلف يدفع لكي يطبع كتابه ويوزع. صار الناشرون مشاريع مطابع أكثر منهم قائمين على دور نشر. مكتبات بيع الكتب تغلق أبوابها حتى في عواصم عرف عنها بأنها تقرأ. قبل أشهر أغلقت مكتبة أنطوان في بيروت، وقبلها مكتبة واي إن. وباء كوفيد سهّل على أصحاب المكتبات اتخاذ القرار. لكنه قرار مؤجل أساسه عدم جدية المطالعة في عالمنا. لم نسمع منذ زمن طويل عن افتتاح مكتبة بيع كتب جديدة. حفنات القراء، كي لا نربط الأمر بالمثقفين، يدعون أن تصمد المكتبات وتبقى مفتوحة.

المكتبات العامة نفسها، حيث الاستعارة مجانية أو مقابل اشتراك سنوي رمزي، تعاني من نقص المرتادين. هذا قبل كل الأزمات والوباء، بل وقبل حجة أن الإنترنت توفر البدائل. لا أحد يريد الردّ على تساؤل لماذا المكتبات العامة في الغرب حافلة بالمرتادين، وهم أهل الإنترنت ومن خلقها من العدم، بينما تصفر أروقة مكتباتنا العامة من خوائها؟

ما يقال عن الكتاب الغالي الكلفة، يقال أيضا عن تذاكر المسارح والمعارض والمتاحف والسينمات. شيء يهز معنويات الممثلين الشبان، مهما بلغت من التماسك، أن يتدربوا شهورا على أدوارهم في مسرحية تنتهي بعرض واحد أو أسبوع على أبعد تقدير. وحيال مثل هذه التجارب المسرحية أو الفنية، لا يعود ثمة معنى لجهد نقدي حقيقي، ويصبح ما هو متداول لا يزيد عن اكتب عنّي لأكتب عنك.

الآن استوفت العاصفة عناصرها الكاملة. لو تسأل المواطن العربي العادي عن اهتمامه الثقافي، فإن رد الفعل المتوقع هو الإشارة الصماء باليد نحو الفم. نريد أن نأكل الآن، وليس أن نقرأ. نريد أن نملأ خزان الوقود في السيارة، وليس أن نذهب إلى مناسبة ثقافية. ما في جيبي للغاز والكهرباء كي نحسّ بالدفء في شتاء قارس قادم أرعب الغرب قبل أن يصل إليه، فكيف بحالنا. لا شك أن أحدا لا يستطيع أن يجادل أمام هذه الحجج. هذه حجج غريزية للبقاء. الثقافة، سواء أكانت شراء كتاب أو حضور معرض، ترف لا مكان له في زمن الأعاصير.

لا شك أن أحدا لن يكلّف نفسه طرح سؤال بسيط: هل وصلنا إلى هذه الحال لأننا لم نكن نقرأ؟ الوعي الجمعي السائد في العقدين الأخيرين هو وعي شفاهي صنعته الفضائيات، أو تغريدات على منصات التواصل الاجتماعي بلغة عربية مكسورة لا تزيد جملها عن 150 حرفا. الغضب المتولد من هذا الوعي الشفاهي هو غضب سياسي على أنظمة الحكم، ولكنه بالتأكيد ليس غضبا من الذات في محاسبتها على تخلفها عن مواكبة العصر. القدرية أسلوب حياة يواكب الامتناع عن تلقي المعارف. إنه استسلام ذهني عميق، نتيجته الطبيعية لغة الصم والإشارة باليد نحو الفم وليس أعلى الرأس. مذهلة سلبية منطقتنا أمام انتشار الوباء وانتشار الجفاف وانتشار الجوع. لماذا إذا نتوقع أن نتحرك بإيجابية ضد انتشار التخلف؟ ■

كاتب من العراق مقيم في لندن